L'ÉDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE



LE NUMERO : 10 F

MARS 1981

N° 276

l'éducation musicale

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

- Fondateur : **R. VIEUXBLE**
- Directeur : **J. DEIT**

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

	France et Outre-Mer	Etranger
1. Abonnement simple (10 numéros par an).	F. 80	F. 95
2. Abonnement couplé (10 numéros) et le supplément iconographique (5 iconographies par an).	F. 100	F. 115
3. Fascicule BAC	F. 18	
Abonnement de soutien		F. 120

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à « L'E.M. » dans la quinzaine suivant son échéance.

Pour tout envoi par avion, nous consulter sur le montant de la surtaxe aérienne.

1. Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 2 F.
2. Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3. Les manuscrits ne sont pas rendus.
4. Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F. 10**

Education Musicale et Suppl. Iconographique .... **F. 12**

Fascicule BAC .... **F. 18**

Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. 369.70 PARIS au nom de E.G.P.

C'est à M. **MUSSON**, 3, rue des Ecoles 77590 Bois le Roi, que doit être adressée toute correspondance concernant (rapports, articles, demande de renseignements professionnels et pédagogiques) à l'exclusion des souscriptions et renouvellements d'abonnements. Tél. : 069 69-91 ou 540 93-12.

DIRECTION :
E.G.P., 9, rue Coëtlogon. 75006 PARIS Tél. : 548 04-72 et 548 19-74 C.C.P. : PARIS 369-70 R.

37ème Année Nº 276

MARS 1981

SOMMAIRE

NOTRE SUPPLÉMENT ICONOGRAPHIQUE [1]

« MOZART » PEINTURE DE DUPLESSIS *

Les références iconographiques concernant Mozart sont nombreuses car peu de musiciens ont connu, comme lui, la gloire internationale, dès leur plus jeune âge.

La toile présentée (encore qu'il m'ait été impossible de la situer chronologiquement avec certitude) pourrait avoir été peinte par Duplessis lors du second voyage de Mozart à Paris et daterait, (dans ce cas !) de 1778, époque où le compositeur a été, cette fois-ci, cruellement déçu par les français, notamment les Parisiens et les Versaillais. Ce serait (toujours dans ce cas !) la période fructueuse de la composition de la « Symphonie Parisienne », du merveilleux « Concerto pour flûte et harpe », et de trois belles sonates pour piano-forte.

A cette époque, le peintre Joseph DUPLESSIS (né à Carpentras en 1725 et mort à Versailles en 1802) jouissait d'une renommée certaine, puisqu'il nous a laissé de nombreux portraits, entre autres, quelques uns de Louis XVI (au musée de Chantilly) ou de personnages de la Cour (comme le Comte de Provence également à Chantilly) ou encore de célébrités de son temps comme Necker (au musée de Berlin).

Joseph Duplessis s'est plu à nous peindre un personnage important, mais ô combien affecté et ennuyeux à contempler ! Cette affectation, ce maniérisme gênent considérablement notre regard car ils ne correspondent pas à la personnalité primesautière, spontanée, foncièrement gaie de Mozart. Pourtant, plusieurs tableaux nous présentent le musicien avec cette même attitude compassée, une main négligemment posée sur un clavecin, une épinette ou un piano-forte. L'instrument me paraît, ici, être une épinette. Le peintre s'est attaché à mettre en relief la netteté impeccable de la perruque, la beauté du costume d'intérieur, le velouté et le brillant de la soie brodée, la légèreté de la dentelle, et la pose gracieuse des mains ou du pied. Heureusement le visage est plus intéressant : visage serein, doux et tendre aux traits encore naïfs car ils n'ont pas encore perdu cette candeur enfantine qui ne quittera jamais Mozart. La bouche bien ourlée révèle un caractère gourmand, spirituel, volontiers malicieux. Peut-être cette toile contribue-t-elle à renforcer en nous cette fausse image que nous nous faisons du musicien quand nous ne voyons en lui qu'un génie de la jeunesse, de la clarté lumineuse, de l'impérissable beauté gracieuse, l'éternel adolescent, bref le Mozart resté (même devenu adulte) dans un constant état de naïveté presque enfantine ....

Anne-Marie POZZO DI BORGO

(1) Réservé aux abonnés de l'édition couplée « L'Education Musicale - Supplément Iconographique ». Ce supplément paraît 5 fois par an : Octobre, Décembre, Février, Avril, Juillet.

** Musée du Louvre - Cliché Bulloz.*

Henri HEINE - Robert SCHUMANN

Les Amours du Poète

(Dichterliebe)

par
Suzanne MONTU
Professeur Honoraire d'Education Musicale

La portée musicale et littéraire de cette oeuvre la destine plus spécialement aux E.N., classes de second cycle et terminales.

Partition : Ed. Durand, Rue Vernet (Texte allemand et traduction de Jules Barbier)

Discographie : plusieurs enregistrements - voir disquaires.

Henri HEINE

Né à Dusseldorf, alors occupé par les Français, le 13 décembre 1797, Heine comme Schumann fait des études de droit, mais il ne réussit guère comme avocat (1825). Dès 1822, il publie l'**Intermezzo**, recueil de 65 pièces d'une poésie ironique et douloureuse à la fois. En 1829, il abandonne la religion israélite et se convertit au protestantisme. Il devient le poète de la révolution et publie ses **Tableaux de Voyage** (Reisebilder) qui le rendent célèbre en quelques semaines. Dans cet ouvrage il attaque l'hypocrisie sociale au milieu de laquelle il vit, il devient un tribun populaire et inspire les poètes du mouvement «Jeune Allemagne».

Forcé de fuir l'Allemagne, il s'établit en France en 1831; il y est reporter d'un journal allemand. En écrivant également dans la «Revue des Deux Mondes» il renseigne le public français sur le mouvement littéraire allemand. Bientôt attaqué par les divers partis politiques de son pays natal il cherche un refuge dans la poésie (Atta Troll, Germania).

A partir de 1848 il est atteint d'une maladie de la moelle épinière. Paralysé, mais d'esprit lucide, il chante alors ses tortures, ses visions fantastiques (Lazare : Romancero) et meurt le 17 février 1856.

Né au siècle des encyclopédistes français, dès sa prime enfance, il subit l'influence de sa mère, fervente lectrice de Rousseau. D'une imagination brillante, il est le dernier des romantiques allemands et tient une place bien à part parmi ceux-ci. En réaction contre l'école classique (trop détachée des intérêts matériels) et le romantisme exaspéré de quelques-uns, il retrempe la littérature dans les passions du jour. Par cette tendance et son esprit sarcastique on a pu dire de lui qu'il était un romantique Voltairien.

Outre les oeuvres citées, la littérature allemande lui est redevable de ses plus beaux lieder. La majeure partie de ces pièces spécifiquement germaniques ont été écrites pendant la jeunesse du poète. Elles sont groupées en recueil où se côtoient lieder et poésies de formes diverses : **Jeunes Souffrances** (1817-1821) qui comprend 10 nocturnes, 9 lieder, 20 romances, 9 sonnets ; **l'Intermezzo Lyrique** (1822-1823) : 65 lieder ; **le Retour** (1823-1824) : 88 lieder et ballades romantiques suivis de 5 longs récits en vers ; on doit mentionner aussi **la MER du Nord** (1825-1826), deux cycles de 12 et 10 poésies de conception et dimensions diverses (1).

Robert SCHUMANN

Schumann est né à Zwicau petite ville saxonne le 6 juin 1810. Très jeune il se passionne pour la littérature ; cependant, dès l'âge de neuf ans, il improvise et fonde à quinze ans un petit orchestre.

Après la mort de son père, il devient, selon la volonté de sa mère, étudiant en droit à l'université de Leipzig ; c'est un étudiant assez fantaisiste et assez exalté.

Soudain (1828), à la suite d'une soirée musicale chez Wiek (dont il deviendra le gendre en 1840) il se voue aux études pianistiques et écrit ses premières compositions pour clavier. Heureux, il mène une vie de bohème et entreprend une carrière de virtuose qu'il abandonne bientôt à la suite d'un accident au doigt. Dès lors, il se consacre à la composition musicale et à la critique dont il est un représentant remarquable à partir de 1834. En 1835 les premiers symptômes d'une maladie mentale, qui ira s'aggravant font leur apparition. A partir de 1843 il est appelé par Mendelssohn à enseigner la composition et le piano au Conservatoire de Leipzig. Il part pour Dusseldorf en 1850 où une place de chef d'orchestre est vacante, il n'y réussit guère et 1853 est la dernière année lucide pour Schumann ; un soir de février

1854 il court se jeter dans le Rhin. Il est sauvé, mais les crises de démence alternent avec les instants de raison ; il n'écrira plus et s'éteindra, ayant quitté le monde pensant, le 29 juillet 1856.

Son oeuvre :

a) **Compositions pour Piano** : Elles occupent la première période (1830-1840) de la production musicale de SCHUMANN.

Ce sont généralement de courtes pièces groupées en série ; elles révèlent une sensibilité exquise, vibrante, une fantaisie subtile et une imagination débordante (Papillons - Davids - Bündler - Kreisleriana - Scènes d'Enfants - Scènes de la Forêt - Novelettes et aussi trois Sonates et un magnifique Concerto pour piano écrit en 1841 (1er mouvement) et 1845 (final).

b) **Les lieder** : L'année 1840 voit naitre 138 lieder, mais jamais le compositeur n'abandonnera ce genre où il excelle.

S'imprégnant magnifiquement du poème (toujours en valeur) créant l'atmosphère que celui-ci suggère grâce à l'accompagnement qui tient toujours un rôle de premier plan, Schumann emploie dans ses lieder des phrases musicales d'une concision et d'une simplicité exemplaires. Cependant la fougue, la tendresse, l'imagination, la pure poésie des oeuvres pianistiques, s'y retrouvent ainsi qu'un sentiment épique comme dans «**Les Deux Grenadiers**». Citons les **Liederkreis** (cycle de 9 mélodies de HEINE, op. 24 ; **les Myrtes** op. 25, vingt-six lieder où nous retrouvons quelques-unes des plus célèbres mélodies : **Widmung** (Dédicace), **Der Nussbaum** (le Noyer), **Die Lotosblume** (la Fleur de Lotus) ; les deux célèbres cycles : **Dichterliebe** (l'Amour du poète), **Frauenliebe und Leben** (l'Amour et la vie d'une Femme) ; le cycle des 9 poèmes extraits de **Wilhelm Meister** date de 1848 et le cycle **Marie Stuart** (5 mélodies) figure parmi les dernières oeuvres. Au total près de 250 lieder.

c) **Musique d'orchestre** (à partir de 1841) : Nous y retrouvons des thèmes d'une géniale inspiration, mais ceux-ci sont dotés parfois d'une orchestration un peu terne (Quatre Symphonies - Concerto pour violoncelle - Concerto pour violon).

d) **Musique de chambre** (à partir de 1842).

Elle est caractérisée par une grande intensité lyrique et souvent un romantisme fougueux. (Quintette avec la célèbre marche funèbre - quatuors - trios - sonates piano et violon).

e) **Oratorios - musiques de scène - poèmes dramatiques** (à partir de 1843).

Le paradis et la Péri (sur un livret de l'écossais Thomas Morre).

Scènes de Faust : 1844 à 1853 (d'après le second Faust de Goethe) Schumann se montre le meilleur interprète de Goethe dans cet ouvrage d'une grande hauteur philosophique où règnent tour à tour un mysticisme puissant ou extasié, une émotion humaine et poignante.

Le Pélerinage de la Rose (1851), **Geneviève**, tentative peu heureuse d'opéra; **Mandred** : musique pour le poème de Lord BYRON d'un romantisme sombre.

LE LIED

Au point de vue littéraire

Dès le moyen-âge avec les Minnesinger, et jusqu'à la deuxième moitié du XIXe siècle, le lied, sorte de chanson populaire en vers, est florissant en Allemagne.

Abordant tous les sujets, il traduit tous les mouvements de la conscience nationale : misère des peuples, cruauté des maitres, sort de la patrie, ainsi que les aspirations personnelles : amour, sentiment religieux. Les descriptions de la nature et la narration des faits historiques trouvent aussi une place importante dans l'histoire du lied.

Luther. Goethe, Lenau, Heine ainsi que de nombreux auteurs populaires ont écrit des pléiades de lieder.

Au point de vue musical

Forme de mélodie, très populaire en Allemagne, qui peut être résumée ainsi : A-B-A.

Cette coupe est analogue à celle du menuet.

A : 1er phrase : menuet 1 ;
B : 2e phrase : trio du menuet ;
A : retour à la 1ère phrase : 1er menuet.

Le lied peut comporter une ou plusieurs strophes. Par extension, on donne souvent le nom de lieder à des mélodies allemandes de forme plus libre.

Principaux auteurs : nombreuses chansons populaires - Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Liszt, Brahms, Richard Strauss.

Liederkreis (cycle de mélodies).

Suite de lieder ou mélodies relatant un drame intérieur, une action sentimentale.

Parfois les mélodies s'enchainent l'une à l'autre musicalement comme dans la «**Bien aimée absente**» de Beethoven.

Autres cycles : la belle meunière - le voyage d'hiver : Schubert.

L'amour et la vie d'une femme - L'amour du poète : Schumann.

La bonne chanson : Verlaine - Fauré.

L'OEUVRE

Schumann a retenu 16 poèmes sur les 65 que comporte l'«Intermezzo» de H. Heine. Il a su choisir ceux, qui réunis, donneraient une impression de cohérence, d'unité, d'équilibre.

Les six premières mélodies traduisent le bonheur du poè-

te, la douceur et l'ivresse de son amour (numéro 4). Ris et pleurs s'y mêlent tour à tour et les merveilles de la nature (numéros 1, 2, 3, 5) ou de l'art (numéro 6) s'associent à ses sentiments ou reflètent l'image de l'être aimé.

Hélas, est-ce trahison ou indifférence le poète sent qu'«Elle» lui échappe, «Il» chante son désespoir (numéro 7), le confie encore à la nature (numéro 8). Alors que sa douleur s'exaspère aux sons de la légère valse que danse la bien aimée aux bras de son nouvel époux (numéro 9) une ancienne chanson résonne à ses oreilles (numéro 10) ; ce n'est qu'un souvenir qui transformera sa douleur, la rendra plus amère, plus sarcastique, plus terrestre, la dépoétisera en quelque sorte (numéro 11) mais le poète se tourne à nouveau vers la nature (numéro 12) et ses dernières paroles seront celles d'un coeur indulgent qui pardonne à l'infidèle. La douleur a des limites, «Il» sombre dans le désespoir (numéro 13) et ce n'est plus qu'en songe fugitif qu'il revoit la tendre figure (numéro 14). Dans un sursaut de vie qui précède la mort, il conçoit un bonheur créé par tous les éléments en l'absence de la bien aimée (numéro 15), mais ce n'est cette fois encore qu'un rêve, le poète s'exaltant, s'élevant au-dessus de la femme inconstante reprend conscience de son génie ; il clame son désespoir et jette un dernier adieu à ses souffrances en un magnifique poème (numéro 16).

L'AUDITION

Numéro 1. - Quand Mai (Im wunderschönen) Monat Mai

Lied à la ligne mélodique simple, touchante, émue, dont l'accompagnement prend la première place. Doublant parfois avec infiniment de souplesse la voix, le piano crée autour de celle-ci, comme dans «Le Noyer», tout un décor : décor persistant, précédant et prolongeant la mélodie évoquant une douce et fraiche brise dans un paysage calme, serein, comme l'âme du Poète.

Numéro 2 - Mes larmes (Aux meinen Thranen).

Sorte d'improvisation intime que le Poète offre à la Bien Aimée : des fleurs toutes spirituelles vont éclore de ses larmes, des oiseaux vont naitre de ses soupirs. L'accompagnement, d'une grande simplicité, double le chant, non sans qu'un effet d'écho donne une impression de plein air à la fin de chaque phrase musicale.

Numéro 3 - L'aurore, la rose, le lys (Die Rose, die Libie, die Taube).

En cette mélodie, où les notes semblent voler, ou l'accompagnement souligne la volubilité du débit, le Poète renie tout ce qui l'a enthousiasmé jadis pour exalter son jeune amour. Mais dès la 11e mesure la basse plus liée



le chant aux inflexions plus souples



laissent présager l'ivresse de la passion.

Numéro 4 - Quand mon oeil plonge dans tes yeux (Wenn ich in deine Augen seh).

La musique souligne les inflexions de la déclamation en cette espèce de récitatif.

Une impression de sérénité, de bonheur épanoui règnent jusqu'au début du dialogue :



(doch wenn du sprichst)

où un accord laisse pressentir qu'après cette trop forte extase les sanglots vont éclater.

Comme souvent, chez Schumann, l'accompagnement prolonge l'impression créée par le chant.

Numéro 5 - O fleurs, toutes mes délices (Ich will meine Seele tauchen).

Trois éléments musicaux se superposent au piano et habillent la mélodie d'un chatoyant et fluide frémissement.

a) Un contre chant tendre figurant la Bien aimée.



b) Les arpèges imitant le bruissement des feuilles.

c) La basse qui suit le rythme du contre chant (a) souligne en quelque sorte la profondeur de «Son» amour.

Au-dessus de cette polyphonie la mélodie se détache frémissante mais toute simple composée d'une seule phrase de deux mesures se répétant trois fois.



La conclusion pianistique, avec son chromatisme plaintif, n'annonce-t-elle pas que le Poète souffrira un jour ?

Numéro 6 - Au bord des ondes assise (In Rhein, in heiligen Strone).

Le Rhin roule ses eaux : une imposante cathédrale se dresse sur ses rives, en ses murs, un tableau représente une radieuse madone. Schumann amplifie merveilleusement ces images que Heine a décrites.

A l'accompagnement d'évoquer avec persistance et au-

delà de la voix le Rhin majestueux.

Au premier thème vocal d'une grandeur et d'une puissance quasi architecturale d'évoquer la cathédrale ;



les longues tenues du chant ainsi que les basses du piano ne rappellent-elles pas d'autre part les sons de l'orgue qui retentit sous les voûtes sonores ; cependant que l'image de la madone, toujours présente en ce lieu, apporte sa note de sérénité séraphique.



En contemplant l'image de la Sainte, «Il» découvre la ressemblance frappante entre celle-ci et la Bien aimée, la ligne mélodique se fait alors plus passionée, plus tourmentée.



Numéro 7 - J'ai pardonné (Ich grolle nicht).

Hélàs, du Poète l'amour a été trahi, méconnu. La douleur s'empare de son âme, la révolte gronde en lui, (basses de l'accompagnement) son coeur est bouleversé (accords répétés) et bien qu'«Elle» se pare de mille éclats, il ne peut la croire coupable ; sa raison s'est égarée et le remords la ronge, aussi ne cédera-t-il pas à son mouvement de révolte, malgré sa souffrance son coeur restera muet et il aura presque pitié de tant de misère.

Mélodie d'une très libre construction aux accents déchirants, suivant et soulignant tous les sentiments exprimés par la poésie. (Nous nous permettons de signaler que la traduction habituellement chantée «J'ai pardonné» confère un caractère de mansuétude et de noblesse assez peu en rapport avec le sentiment de révolte refoulée).

Numéro 8 - Si je vous parlais de ma peine (Und wüssten's die Blumen).

Au cours de trois couplets analogues à la ligne émouvante «Il» nous conte son souhait d'associer les fleurs, les oiseaux, les étoiles à sa peine. Seule, «Celle» qui lui a brisé le coeur en connait l'immensité (quatrième strophe). La ligne mélodique doucement plaintive plane au-dessus d'un accompagnement persistant, reflet du bruissement des êtres qu'«Il» appelle à son aide. La terminaison instrumentale, véritable ébauche de poème symphonique que l'on peut rapprocher du numéro 1 des Kreisleriana, souligne la désolation de la quatrième strophe en sa terminaison.



Numéro 9 - Des flûtes sur la pelouse (Das ist ein Flöten und Jeigen).

La Bien aimée devenue épousée d'un autre, danse avec allégresse au milieu de la fête nuptiale. Le piano avec son long épisode joue un rôle de premier plan. Créant ce décor immuable et l'ambiance, il évoque les souples arabesques de la flûte ainsi que le battement du tambour sur un rythme de boléro. Le rôle de la voix est ici secondaire : le Poète erre au milieu de cette fête, ses tristes exclamations se font entendre sans pour cela en troubler l'éclat. Seuls, les anges cachés gémissent et seul «Il» les entend.

Numéro 10 - O chanson douce et tendre (Hor'ich das Liedeken klingen).

Tendre et plaintive évocation d'une ancienne cantilène qu'«Elle» chantait autrefois. Quelle émouvante grandeur en cette mélodie soutenue par de simples arpèges donnant une impression de calme extraordinaire au début ; mais plus le souvenir a de charme, plus l'heure présente a d'amertume et comme l'accompagnement amplifie bien ces impressions.

Rappelant une fois de plus le doux bruissement des arbres il se fait haletant sous les mots : «mon coeur ne peut plus t'entendre» (so will mir die Brust zerspringen et dans le postlude : Le seul ré bémol du chant (10e mesure - sans un amer (von wilden) quel désarroi ne suggère-t-il pas ?

Numéro 11 - Un homme aime une femme (Ein Jüngling liebt ein Mâdchen).

Un rythme ironique avec ses doubles croches au chant, ses accents syncopés à l'accompagnement, une allure populaire, un rire de défi et de dépit à la fois, une amertume qui voile une douleur sincère et profonde soulignent à merveille le sarcasme dont sont empreintes maintes poésies de Heine. La musique a abandonné son caractère élégiaque pour mieux peindre cette aventure banale. La tonalité éclatante de mi bémol majeur, l'accompagnement obstiné et quasi brutal en souligne le caractère terrestre.

Numéro 12 - Quand l'aube renait plus belle (Am leuchtenden Sommermorgen).

Tout en nous offrant la même intention descriptive que dans le premier lied, le piano, avec ses arpèges descendants, dépeint la profonde mélancolie du Poète dont la noblesse d'âme n'a pas de borne. Dans le jardin où jadis «Il» vivait heureux, la vision des fleurs ne lui dicte-t-elle pas l'idée du pardon ? Idée que Schumann prolonge, amplifie en cette fin instrumentale où un nouveau thème d'une tendresse infinie et d'une pureté quasi séraphique apparait.



Numéro 13 - Mes yeux pleuraient en rêve (Ich hab'in Traum geweinet).

Entrecoupé par des accords sinistres au rythme implacable qui sonnent à la fin du poème comme un glas, le chant

occupe ici la première place. En la sombre tonalité de mi bémol mineur, et parsemé de modulations, il fait défiler devant nous des images de cauchemar. La plus cruelle n'est-elle pas celle rappelant le bonheur disparu, qui laisse le rêveur pantelant de douleur ?

Numéro 14 - En songe dans l'ombre (Allnâchtlich un Traume).

Aux visions de cauchemar succède une vision attendrie et mystérieuse à la fois «Elle» est là avec son sourire, sa grâce, sa tête blonde et sa douce voix. Mais le rêve prend fin : tout disparait.

Très simple mélodie de caractère populaire aux trois strophes semblables que soutient l'accompagnement en la doublant.

Numéro 15 - O grâce enchanteresse (Aus alten Mârchen).

Sur un air de joyeuse fanfare (d'abord exposé au piano) nous voici transporté dans un monde légendaire : c'est celui où les fleurs renaissent, où l'oiseau chante le printemps, où d'allègres fantômes dansent, où les ruisseaux gazouillent et reflètent les branches, celui où «Il» voudrait vivre, celui de sa résurrection. Mais tout ce monde merveilleux qui a donné au Poète un sursaut de fraicheur et d'ivresse s'évanouit doucement lui aussi. Pour corser ces images si diverses Schumann a varié la musique à chaque strophe ; les deux premières, unitonales, en mi majeur adoptent une allure de fanfare. La troisième, très modulante (sol majeur - si majeur) est de caractère plus souple.



(und grüne Bâume singer).

La quatrième et la cinquième



(und Nebelbilder steigen) ont une ligne mélodique très mobile, très sautillante même, l'accompagnement prend en charge quatre modulations.

A la sixième



(und bunte Quellen brechen) très modulante (do dièse mineur, ré dièse mineur) succède une exclamation qui amènera la septième strophe.



(Ach, Kônnt'ich dorhin Kommen) où «Il» fait l'aveu de son rêve sur le premier thème considérablement élargi.

La huitième strophe



(Ach jenes Laud der Wonne) reprend en l'élargissant également et dans le ton initial le motif de la troisième strophe.

Bientôt l'accompagnement (qui ne soutient plus le chant que par quelques accords) marque l'apaisement ; mais le rêve que suggère le rappel du premier motif disparait, s'évapore à la manière de la Reine Mab dans le Roméo et Juliette de Berlioz.

Numéro 16 - Chansons et rêveries (Dil alten, bôsen lieder).

Les premiers accords durs et impérieux annoncent le sursaut d'énergie qui s'empare du Poète. «Il» oubliera volontairement ses douces extases, ses douleurs passées, la cruauté de son sort. Que tous ces souvenirs prennent place en un cercueil géant qui sera précipité au fond de la mer (2). Implacablement l'accompagnement dépeint la farouche résolution qu'accentuent la dureté des intervalles vocaux, la constance du rythme et l'emploi des modulations (sol dièse mineur - fa dièse mineur). Cependant le musicien n'oublie pas que son héros (malgré son énergie) souffre toujours dans le fond de son âme ; la mélodie se calme, s'adoucit peu à peu pour devenir plaintive et lyrique en sa conclusion «Adagio» qui amène le merveilleux postlude déjà amorcé dans un autre ton dans l'épilogue du douzième lied : véritable cantique d'amour qui nous rappelle l'andante expressive du premier mouvement du concerto de piano et le numéro 14 des Davids bündler.

CONCLUSION - Nous nous trouvons en présence d'une oeuvre d'une unité achevée tant au point de vue littéraire que musical. Malgré cette unité, la variété des sentiments exprimés y est infinie : Schumann a pénétré au plus profond de la pensée de Henri Heine, suivant celle-ci dans ses moindres subtilités. Comme l'exprimera quelques trente ans plus tard Richard Wagner, le poète et le compositeur, aux accompagnements d'une richesse infinie, donnent à ce monodrame «une double traduction : l'une dans la langue des mots, l'autre dans la langue des sons, et ces deux traductions ne font pas double emploi : chacune dit ce que l'autre ne peut exprimer».

NOTES

(1) Pour une plus complète connaissance de HEINE, consulter : HEINE **Le Livre oes Chants** (2 vol. Ed. bilingue

Aubier-Montaigne) avec Introduction de 70 pages sur l'art de HEINE et liste complète des poêmes mis en musique par les compositeurs romantiques.

(2) Qui n'a pas visité les imposantes ruines du magnifique château d'Heidelberg peut être surpris par cette phrase «**der Sarg muss sein noch grösse wies Heidelberger Fass**». (Mais il me faut un cercueil plus vaste que la tonne d'Heidelberg). Il faut savoir qu'au 18ème siècle, après le départ des «Grands Electeurs» en 1720, les deux plus grands tonneaux du monde furent construits. Le plus grand (3.000 hectolitres) supportait une estrade où libations et danses régnaient en ces temps dissolus. (Voir pour plus de détails **l'Education Musicale** numéro 243 page 116 - décembre 1977 - En descendant le Rhin).

Quelques mots sur l'enseignement musical en Grande-Bretagne dans le secondaire

par
F. COUSTE et A. POURDIEU
Professeurs d'Education Musicale

Du 24 au 29 novembre 1980, un séminaire sur l'enseignement musical anglais était organisé à Londres ; il nous a permis d'en découvrir quelques aspects qui bien qu'incomplets donneront, nous l'espérons, aux collègues intéressés une idée générale de ce qui se fait Outre Manche.

L'enseignement musical en Angleterre, comme l'enseignement général, est conçu et réalisé de manière fort différente de la France ; pour le comprendre et le cerner il est peut-être bon de rappeler très brièvement les structures particulières de son enseignement secondaire :

- l'école est, comme en France, obligatoire jusqu'à 16 ans; l'issue en est généralement, soit le «**O Level**» (niveau de notre classe de 1ère) soit, plus difficile, le «**A Level**» (niveau de notre Baccalauréat) soit, pour les élèves préférant arrêter leur scolarité plus tôt, le CSE d'accès plus facile.

- Notons ensuite plusieurs types d'écoles secondaires :
  1) les «comprehensive-schools» (75% du total) accueillant théoriquement tous les enfants à partir de l'âge de 11 ans ;
  2) les «grammar-schools» aux structures identiques mais au recrutement rendu plus sélectif par un concours d'entrée ;
  3) les «public-schools» : internats privés, de tradition aristocratique et maintenant une certaine sélection sociale.

- Le Chef d'établissement (Head Master) y joue un rôle fort important : c'est lui qui engage les professeurs, qui décide des orientations à prendre, des programmes, de l'utilisation des crédits qui lui sont alloués, de l'importance à donner à telle ou telle discipline, de sa création ou de sa suppression... De là sans doute les disparités évidentes des enseignements entre les collèges suivant les choix et les orientations prises.

Deux types d'enseignement musical sont proposés :

1) l'enseignement pour tous les élèves, assuré par les «**Music Teachers**» à raison de deux cours de 40 minutes par semaine ; cet enseignement est parfois limité à deux niveaux (classes de 6e et 5e françaises) ou trois (classe de 4e). Il peut, après la 3e, devenir optionnel et préparer alors à une épreuve du «O» ou du «A level».

2) Neuf «Music Colleges» dont 5 à LONDRES (équivalents de nos conservatoires supérieurs) n'étant accessibles qu'aux élèves après 18 ans, un enseignement instrumental est offert à l'intérieur même du collège aux élèves volontaires, leur permettant de prendre leur leçon assurée par des professeurs spécialistes itinérants (**Peripatheties Teachers**).

Il semble, qu'après une période sombre où le désintérêt des jeunes vis-à-vis de la musique décourageait les vocations, l'enseignement musical soit devenu un vaste champ de recherche et d'expérimentation ; depuis quelques années, les «Music Teachers» peuvent, en effet, orienter leur enseignement dans 3 directions fort différentes (ceci, sans qu'aucune politique officielle ne soit définie) :

1) l'enseignement traditionnel, par le chant ou l'instrument, l'étude des grandes oeuvres et les références au passé. Ce type d'enseignement semble nettement prévaloir dans certaines écoles privées ou publiques, à forte tradition musicale et destiné aux élèves doués ou très sensibilisés à la musique ;

2) l'enseignement «d'avant-garde» (faute de ne point trouver de terme plus approprié) où l'invention , l'improvisation dans un langage atonal, non métrique sont utilisées.
Cette pédagogie particulière parait surtout se développer dans les établissements où il n'y a pas d'enseignement instrumental (93% des cas) ;

3) une tendance fort importante et assez nouvelle qui, tenant compte des désirs et des goûts quels qu'ils soient, du «background» de chacun, accepte et encourage toutes les formes de musique (Jazz, Rock, Reggae, Steelband, etc.)

Nous avons pu voir, entendre, apprécier et admirer parfois les réalisations concrètes que permettent ces structures : ensembles instrumentaux de grande qualité, orchestres d'enfants étonnants de musicalité, ensembles vocaux (beaucoup plus rares) ; mais rappelons qu'à côté de certains établissements à forte tradition musicale, coexistent d'autres où la musique semble moins importante, d'autres enfin où elle est totalement absente.
Mais partout où nous sommes allés, nous avons noté l'intention manifeste de nos homologues anglais de tenir compte du contexte socio-culturel et des motivations de leurs jeunes élèves, leur effort pour adapter leur pédagogie à chaque situation ; l'éducation au sens large et noble du terme a toujours été une préoccupation d'ordre national dont tout anglais se sent responsable : assurer le développement harmonieux de l'individu est plus important que la formation de «têtes bien pleines». Aussi, l'éducation musicale anglaise nous semble-t-elle, dans son ensemble, se situer très près des désirs des jeunes et éliminer aussi souvent l'apprentissage de la grammaire musicale et des connaissances historiques.

Revenus en France et rendus à la réalité quotidienne de notre travail, nous avons longtemps pensé et rêvé à ce festival «**Schools Prom**» auquel nous avons eu la chance d'assister : trois soirées merveilleuses ou des orchestres de jeunes, des ensembles de flûtes, de vents, de cordes nous ont enthousiasmé tant par la qualité de leur exécution que par la difficulté de leur programme.

Etonnés, nous le fûmes aussi par leur public : imaginez 5 000 personnes dont peut-être 700 à 800 debout, dans le parterre de l'immense Royal Albert Hall, réunis dans un même silence attentif...

Qu'il nous soit aussi permis de signaler l'excellente prestation de la chorale du **Lycée J.B. Corot de SAVIGNY-sur-ORGE** (invitée cette année) qui, forte de plus de 100 exécutants, a montré magnifiquement qu'un travail de très grande qualité pouvait être réalisé dans un lycée français. Merci à notre collègue **G. BOULANGER** pour son merveilleux travail, ses éminentes qualités de musicien et de chef.

Ce bref aperçu sur l'enseignement musical anglais actuel nous conduit à revenir au nôtre et y retrouver ses imperfections mais aussi ses aspects positifs, notre tâche est de former et d'épanouir la sensibilité de nos élèves, elle est souvent humble, patiente et méconnue car il ne nous est pas toujours possible d'en montrer les effets immédiats par des réalisations de prestige, des concerts, mais elle vise à toucher **tous** les jeunes français : travail difficile, ingrat souvent, mais, pour l'instant, qui a le mérite d'être.

A propos de l'INCORONAZIONE DI POPPEA

par
Annibale GIANUARIO,
Directeur du Centro Studi Rinasckmento musicale
d'Artimino (Italie).

L'Incoronaziona di Poppea est, on le sait, communément attribué à Monteverdi. Les recherches très serrées menées par Alessandro Magini tendraient à établir que cette attribution repose sur des données historiques bien aléatoires.

Aucune partition d'époque ne porte la mention du nom de Monteverdi autrement que sous forme d'ajoutures. Nous possédons seulement un libretto de Busenello qui ne cite pas l'auteur de la musique, et deux partitions en manuscrit qui sont certainement de la fin du XVIIème S., soit un demi-siècle après la date présumée de la pièce (1643). Elles présentent entre elles de grandes différences, et étaient primitivement anonymes : c'est postérieurement que le nom de Monteverdi y a été ajouté. La symphonie a la même basse de celle de «La Doriclea» de Francesco Cavalli et le duo final a le même texte que le «Pastor Regio» de Benedetto Ferrari (compositeur, poète, **librettiste** et excellent joueur de théorbe du XVII s.), prenant la place du texte de Busenello. Le rôle de Néron est noté en clef de Soprano ; il est difficile d'imaginer Monteverdi fixant à Néron et à Poppée une tessitude à la même octave : cette façon de faire est bien postérieure. On pouvait à cette époque faire chanter aux castrats, ou sopranistes, des rôles de femme, mais non l'inverse : faire chanter un rôle d'homme par une femme ou un castrat est contraire aux usages des années 1640. De plus, Busenello ne figure pas parmi les auteurs familiers à Monteverdi : ses poètes habituels sont plutôt Striggio, Rinuccini, et naturellement le Tasse.

Mais au fait, sur quoi se base l'attribution de cette oeuvre à Monteverdi ? C'est Cristofore Ivanovich qui en 1688 mentionne pour la première fois «l'INCORONAZIONE» comme oeuvre musicale de Monteverdi, et précise deux dates de représentation : 1643 (?) au S. Cassiano et 1646 au SS. Giovanni e Paolo or, Alessandro Magini a pu établir qu'Ivanovich a dressé un catalogue qui, surtout pour la première moitié du XVIIe s. présente de lourdes fautes d'attribution. Il attribue la musique d'«Adone» (1639) à Cavalli, alors que Francesco Manelli dans l'édition de 1645 s'en déclare lui même l'auteur. Les «Nozze di Enea con Lavinia» sont attribuées par Ivanovich à Cavalli, alors que dans le scénario, publié sans date, Monteverdi est mentionné comme l'auteur de la musique ; celle-ci est perdue, mais la préface précise qu'elle est basée sur la recherche de l'expression des «affetti», bien proche, donc, de la pratique montéverdienne telle que lui même nous la présente dans ses lettres du 9 décembre 1616 et des 22 octobre 1633 et 2 février 1634. «Arianna», par contre, dont nul n'ignore l'appartenance montéverdienne, est attribuée, toujours par Ivanovich, à Sacrati ; il attribue encore la «Finta pazza», présentée en 1641, à Cavalli tandis que nous avons une préface de l'auteur du poème (Giulio Strozzi) qui mentionne Sacrati comme l'auteur de la musique.

Aucune mention de l'époque, authentique, ne nous parle de l'«INCORONAZIONE» comme oeuvre de Monteverdi, si ce n'est Ivanovich et ensuite Giancarlo Bonlini (1730) et Antonio Groppo (1745) qui copient tout simplement les données d'Ivanovich.

On cite aussi Leone Allacci (1666) et sa «Drammaturgia» pour donner à Monteverdi la paternité de l'«INCORONAZIONE», mais Allacci cite seulement l'auteur du «libretto», Busenello. Ce n'est qu'en 1755 qu'Apostolo Zeno **ajoutera** «musica di Claudio Monteverdi, Veneziano».

Alessandro Magini en collaboration avec le Centre Studi Rinascimento Musicale» a réuni 112 «libretti» publiés à l'époque et se rapportant à autant de partitions musicales de la «Collezione Contariniana».

On a pu rassembler, aussi, tout ce qui nous est parvenu comme présentation et comptes rendus (ante litteram), ayant trait aux représentations d'oeuvre de l'époque. Aucun ne mentionne l'«INCORONAZIONE» ni Monteverdi, tandis que l'on trouve des sonnets qui mentionnent et exaltent Monteverdi et son «Ritorno di Ulisse in patria». Reste à voir, à ce sujet, l'authenticité du manuscrit de Vienne qui est bien problématique. Nous avons de lourdes preuves des manipulations, remaniements, coupures, substitutions, etc. qui se faisaient à partir du moment où le théâtre était fréquenté par un public payant, car celui-ci demandait du spectacle et des... nouveautés coûte que coûte !

Le Colloque International de Musicologie qui se tiendra du 2 au 6 juin prochain à la Villa Medicea de Poggio a Caiano (Florence) sur le thème : DE LA MUSICOLOGIE A LA MUSIQUE - DEBAT SUR L'AUTHENTICITE MONTEVERDIENNE DE **L'INCORONAZIONE DI POPPEA**»,

permettra d'approfondir les connaissances sur cette oeuvre dont l'auteur de la musique semble être encore à découvrir.

Le travail de recherche se base sur une analyse historique qui est bien avancée,et sur une analyse esthétique qui est en train de classer les éléments musicaux. Ceux-ci peuvent rappeler certains moments du style de Monteverdi, mais il faut tenir compte du fait qu'à l'époque les musiciens étaient bien à même **d'imiter** un grand maitre et les exemples de faux ne manquent pas. La technique harmonique de la SECONDA PRATICA permet de retrouver toujours Monteverdi, car cette SECONDA PRATICA et le «parlar cantando» en opposition au «cantar parlando», sont là pour préciser ce qui est de Monteverdi et ce qui ne l'est pas. En effet, la «PRIMA PRATICA» a toujours continué à être en usage chez les musiciens qui n'avaient pas grand souci du **son émotionnel** de la parole, tandis que la recherche du **son émotionnel** est en amont de la recherche toute platonicienne de la «rappresentazione degli affetti» qui fut des Florentins, de Monteverdi et de tous les musiciens de «seconda pratica».

Ce qui sera à approfondir surtout, c'est le rapport, justement, entre l'esthétique montéverdienne et la valeur du texte de Busenello. Ce sera l'un des objectifs du colloque de juin.

COMPLEMENT D'INFORMATION AU SUJET DE LA «WINTERREISE» DE SCHUBERT

La note 5, omise à la page 174 du Nº 275, dit ceci : Jacques Chailley croit trouver aux mesures 12-14 et 48-50 «une allusion consciente à un motif caractéristique du **Quatuor en Fa** nº 7 de Beethoven, chargé d'une signification maçonnique particulière» et il ajoute : « Le fait qu'il se situe la première fois sous les mots **versteckte Stege** (le «sentier caché» que cherche le voyageur), la seconde sous les mots **und suche Ruh** (je cherche le repos), lui donne tout son sens » (**Le voyage d'hiver**, p. 44-45). Cf. à ce sujet **supra**, note 2, remarque de Brigitte Massin.

Par ailleurs, nous aimerions attirer l'attention du lecteur sur le fait que, pendant longtemps, on a considéré la **Winterreise** comme un cycle homogène. Or, il semble bien que ce soit Jacques Chailley qui, le premier, a démêlé les problèmes chronologiques complexes de la composition schubertienne puisque, avant même la publication de sa plaquette en 1975 sur ce sujet, il en avait établi le détail dans son article **Le «Winterreise» et l'énigme de Schubert (Studia musicologica** 11 (1969,) p. 107-112). Il nous a semblé bon de le rappeler. En effet, cette précision est importante pour orienter les explications psychologiques et esthétiques des analystes et musicologues.

Serge GUT.

VINCENT D'INDY ET L'IMPRESSIONNISME*

JOUR D'ETE A LA MONTAGNE
Opus 61, pour Orchestre

par

Jacques GUILLEMONT
Professeur Agrégé d'Education Musicale

DISCOGRAPHIE

V. D'INDY «Jour d'été à la montagne»
33/30 EMI LA VOIX DE SON MAITRE

2 C 069 - 16301 st. - Direction Pierre Dervaux
(seul disque disponible actuellement dans le commerce)

JOUR
(après-midi sous les pins)

D - MI M - 6/4. **Très modéré, (♩=72)** - 4 parties.

a) mes. 1 - 5 : calme mélodie dont le profil parait osciller entre **MI et SOL M**, et donne, en même temps que son rythme ternaire une impression de balancement harmonique. L'accord de $\frac{6}{5}$ sur **MI** est suivi d'un accord de triton avec **6te augmentée** ; l'harmonie, tout autant que l'instrumentation font déjà penser au «Festin de l'Araignée» ; la confrontation des 2 partitions d'orchestre renforce encore l'analogie (dialogue des bois et du quatuor avec sourdine).
EX. 14

Chez Vincent d'Indy, le quatuor est divisé (sauf les contrebasses).

b) mes. 6 - 8 : (2ème temps), 2nd élément du motif, en mouvement descendant, au début duquel se trouvent 2 intervalles de 4te, qui formeront le principe du **motif E**, annoncé dans AURORE (mes. 136 - 139). La mélodie, énoncée à la clarinette solo est soutenue par les flûtes, le 2nd cor et l'ensemble du quatuor. La seule lecture de la partition fait apparaitre le lent mouvement des arbres dont la cime ondule doucement au rythme de la brise d'Août. Pour qui connait les bois de pins qui entourent ce qu'on appelle «le Plateau», où se regroupent les différentes «maisons» abritant encore les descendants de Vincent d'Indy et de sa famille (les FAUGS, CHABRET, DUZON, PERIER), il y a dans tout ce passage un «parfum impérissable» dans le bruissement de ces timbres entrecroisés, où le son rejoint la lumière et que perce le soleil d'été mêlé à un certain petit vent inoubliable dans ce pays.
EX. 15

c) mes. 8 (fin du 2ème temps) - 11 (1er temps).
Montée mélodique des flûtes et hautbois suivie d'une lente chute d'intervalles de 2ndes et 3 ces.
EX. 16

Accompagnement du quatuor.

d) Changement d'atmosphère orchestrale (mes. 11 - 13)
Surgi du basson, le motif concluant la partie D est formé d'éléments mélodiques issus de a), évoluant du Basson à la Clarinette, puis au Cor Anglais et au 1er Hautbois. Accompagnement d'arpèges brisés descendants en croches à la Clarinette basse. Longues tenues de blanches pointées aux 4 Cors.
EX. 17

Le motif (C1) du soleil, énoncé «mf et expressif» par le 1er Violon solo vient apporter sa surimpression lumineuse à cette période conclusive.

Il est curieux d'observer le découpage périodique du motif **D**, qui ne répond absolument plus à la **«carrure»**, souvent observée dans la musique ; de plus, **l'inégalité** des périodes donne à la mélodie une liberté, et même un caractère d'improvisation contrastant avec la rigueur de la construction.

Vincent d'Indy n'utilise cependant pas systématiquement cette liberté; quand il se sert d'éléments «moteurs» animant toute une construction, on retrouve les successives périodiques de 4 ou de 2 mesures propres aux modèles de construction classiques et romantiques. La phrase **D**, qui

* Voir EDUCATION MUSICALE n° 275

contient 13 mesures se découpe ainsi :

a) - 5 mes.
b) - 2 mes. 2/3
c) - 2 mes. 2/3
d) - 2 mes. 2/3

E - **Phrase de caractère très lyrique**, annoncée dans «Aurore» et dont certains éléments se précisent en **D**. - 5 parties.
EX. 18

a) mes. 14- 16 : énoncé de la 1ère période à la flûte, au hautbois et aux 1ers violons. La courbe mélodique s'inscrit sur une chute de **5te augmentée** que partage une **2nde Majeure**, suivie d'un **triton descendant**. Principe harmonique : accord de 7ème de sensible en **FA dièse M.**
EX. 19

b) mes 17 - 18 : 2ème période, d'un lyrisme discret, où l'on peut retrouver à l'extrême rigueur dans certains grupetti de doubles-croches un souvenir wagnérien : l'instrumentation de la mélodie se partage entre les 1ers violons et les altos, auxquels répondent les hautbois et le 1er basson. Dans cette période, qui pourrait être banalement symétrique, Vincent d'Indy apporte, grâce au rythme, un élément de variété, doublé d'un changement de timbre. Le procédé n'est pas une simple variation, c'est un souple modelage mélodique dont on pourrait dire qu'il est une «**métabole**» au sens organique du terme. Tout parait semblable, mais il suffit d'un détail imprévu, d'une inflexion mélodique, d'un déplacement d'accent ou de valeur rythmique, pour que le compositeur nous conduise **là où il veut et comme il l'entend**. Le même emploi de métamorphose insensible se retrouvera dans les périodes suivantes, avec des points de repère inattendus, comme le retour, dans des tons différents, de la 1ère mesure de **D**. (Période c) :
EX. 20

c) mes. 19 (2ème temps - 21 : 3ème période, aboutissant à un 1er rappel de **D**. La mélodie ascendante, confiée aux flûtes, est relayée par les 2nds violons et les altos sur sa dernière mesure.
EX. 21

d) 22 - 25 : période très lyrique où se retrouve un nouveau rappel de **D (a)**. La mélodie continue aux 2nds violons et aux altos ; la fin de la période (mes. 25) est soulignée par la 2nde flûte «f». Transformation expressive de 22 dans la mesure suivante avec les déplacements rythmiques du 1er et du 2nd temps.
EX. 22

e) mes 26 - 28 : transition conduisant à **F** par **SOL M, MI bémol,SI bémol M et MI M.** Effritement progressif du rythme amenant une nouvelle phrase. Modulations inattendues. Instrumentation de la mélodie principale partagée entre flûtes, violons et altos.

F : 3ème phrase dont les analogies thématiques avec **D** peuvent faire croire qu'il s'agit d'une «forme-lied», comme l'a écrit SERIEYX. En réalité, un examen attentif révèle d'autres ramifications et de nouveaux éléments mélodiques : 3 parties.

a) mes. 29 - 30 (1er temps) **MI M** : Nouveau et dernier rappel de **D a) (V. Ex. 14).**
Mélodie aux 3 flûtes, aux 2 clarinettes et à la clarinette-basse jouant à l'octave grave des flûtes.
EX. 23

b) mes. 30 (2ème temps) - 31 : nouvel élément mélodique non encore apparu dans le déroulement tranquille, mais complexe et mystérieux de cette musique de forêts. Accompagnement des cors en contre-temps. Harmoniques suraigus des 1ers et 2nds violons donnant une impression de scintillement comparable à celui du soleil à travers les branches. On imagine très bien la rêverie concrétisée ici par des sons analogues à des rayons lumineux.
EX. 24

c) mes. 32 - 35 : période conclusive où l'on peut constater, en comparant tous les éléments mélodiques cités précédemment, que l'imagination créatrice de Vincent d'Indy, loin d'avoir le souffle court, est capable de se renouveler constamment. Instrumentation diversifiée où l'équilibre sonore s'établit d'abord dans l'alternance des bois et des cordes (Bois en 32, relayés par les 1ers et 2nds violons en 33 et 34), puis par leur synthèse (35). Les bassons et les cors assurent le complément harmonique de ces continuels changements de timbres.
E 1 :
Véritable groupe de cadence, qu'on peut diviser en 2 parties :
EX. 25

a) mes. 36 - 39 énoncé de **E** a , 1ère mesure avec de nouveaux intervalles : **(2nde m. +4 j. au lieu de 2nde M+4te Aug.)** : 1er énoncé aux 3 flûtes doublées par les 1ers et 2nds violons ; 2nd énoncé au cor anglais doublé par les altos ; 3ème énoncé, par augmentation, au 1er cor.

Cette augmentation est irrégulière ; il n'est que de comparer les rythmes pour le constater.
EX. 26

b) mes. 40 - 44 : **transition : MI M.**
Une lente mélodie de cor éclairée par les harmoniques de harpe annonce un motif qui servira de basse obstinée aux parties suivantes constituant le SCHERZO. Les violoncelles font entendre une sorte d'ostinato, comme des instruments qui s'accordent, avant que n'apparaisse, par effet de surprise, la 1ère partie de ce Scherzo. Paradoxe musical : cette transition amène le SCHERZO de la manière la plus inattendue :

1) - par juxtaposition de **MI M à une pédale de Dominante d'UT M.**

2) - par une brusque accélération de mouvement. On va passer du«très calme»: **♩. = 72,** d'une mesure à 6/4 au «très vif» **♩.=96,** d'une mesure à 3/8.

ANNONCE DU SCHERZO

Très vif (3/8,♩.=96) mes. 45 - 93, UT M.

Pédale de Dominante.

Eléments constitutifs : b) de (A) : intervalle du motif de **«l'oiseau de nuit»**, superposé à un rythme de chanson populaire : **G** («Rossignolet du bois», chansons populaires du Vivarais, p. 10, numéro 5).

Vincent d'Indy transforme le 2/4 de la chanson dont il ne garde que la 1ère incise, en un 3/8 auquel il ajoute une note, en supprime une autre, et modifie la cadence (1). EX. 27

L'exemple musical suivant montre à la fois la superposition des 2 éléments et la légère transformation apportée au timbre de la chanson. Schéma : $\frac{\text{b) (A)}}{\text{G}}$

Les superpositions rythmiques se font de plus en plus resserrée : 2 groupes de **6** mesures, 1 groupe de **5**, 5 groupes de 4, 6 groupes de **2**, au cours desquelles le motif **G** disparait progressivement. Le motif **G** passe successivement :

- 1º - de la clarinette,
- 2º - aux altos,
- 3º - au 1er basson,
- 4º - au cor anglais, auquel se joint la clarinette,
- 5º - au basson, doublé par la clarinette, la harpe et les 1ers violons,
- 6º - au cor anglais, doublé par la trompette et les 1ers violons,
- 7º - à la clarinette, la trompette, la harpe, les 1ers violons, les altos et les violoncelles superposés,
- 8º - à la clarinette, doublée par les bassons et les 1ers violons.

Toute cette polychromie instrumentale se dissout par suppressions progressives des notes ; à partir de **81**, le cor anglais et les altos ne font plus entendre que les 4 premières notes du motif **G, puis en 84 - 85**, que les 3 dernières, enfin les timbales **(88)**, puis les contrebasses, que les 2 dernières. Ce schéma offre un véritable développement par élimination. Quant au **«motif de l'oiseau de nuit»** il subit de légères modifications dans sa fonction harmonique ; ainsi **DO dièse SI**, dont l'analyse harmonique pourrait donner une **impression d'accord de 11ème**, compte-tenu de la persistance auditive **du DO dièse**, devient-il **SI bémol - LA bémol** dans une nouvelle exposition, puis **LA bémol SOL (71), La bécarre SOL (72), SI bémol - SOL (73)** pour se cristalliser en un intervalle de 2nde piétinant quelque temps sur des alternances rythmiques de 5 doubles-croches partagées entre les hautbois et les 2nds violons.
EX. 28,29,30

Le rythme s'élargit en groupes de noires ou de croches liées 2 par 2. De la mesure **82** jusqu'à la fin de l'épisode, revient insensiblement un rappel de **D, Modéré** (6/4 : **88**).

Modéré : 6/4 : ♩=88 (mes. 94 - 107).
D1 : le mouvement général de tout ce passage est sensiblement plus animé, à son début, que ne l'était celui de la phrase **D** ; ce qui en renforce encore l'impression, c'est qu'un élément ornemental en triolets de croches (violoncelles, puis clarinettes) vient rappeler le SCHERZO, tout proche. (Ex. 31 a) et b).

En **99**, on revient au mouvement «très modéré» du début.
D1 fait appel à la période a), qui revient par 3 fois :

a 1) RE bémol sur $^{+6}_{5}$ et $^{5}_{\flat}$ alternées (VIIème et IIème degrés) ; (mes. 94 - 96) ;
a 2) RE bécarre sur ♭ 9, la fondamentale étant précédée d'un si bémol permettant d'articuler la modulation grâce à un 3ème renversement de 7ème diminuée (mes. 97 - 99).
a 3) Très modéré (**MI M - SOL M**, voir ex. 14) mes. 100 ;
EX. 32

e) 101 - 103 : nouvel élément mélodique non encore apparu et incorporé à **D**. L'esprit de variation continue s'associe à un enrichissement mélodique non moins continu ; la suite en apportera la preuve.

E2 : mesure 104 - 107, comparable à E1. Emprunt de la cellule initiale de a) ; instrumentation plus légère, variation d'intervalles amenant d'insensibles différences expressives :
a1) flûte, **a 2)** clarinettes, **a3 et a4)**, violoncelles et contrebasses.
EX. 33 a3,a4

Observer en **a3)** la variation rythmique, fréquente chez Vincent d'Indy et nombre de ses contemporains 3/2 = 6/4. La chute mélodique prend ici un nouvel aspect, non encore entrevu dans la partition : **2nde m. + 4te aug.**, puis **2nde m.** **5**, ramenant le ton **d'UT M** par simple remontée d'un demi-ton.

Première partie du :

SCHERZO (2ème mvt : très vif: ♩. et ♩ = 96) 3/8 (mes. 108 à 234) : Les deux premières parties du SCHERZO sont une véritable fête du rythme pour reprendre l'expression d'Alfred CORTOT à propos du Finale de la «Symphonie sur un chant montagnard français».

Au 3/8 dominant l'ensemble, se superposeront, puis se substitueront un 2/8 sur 6/16, avec décalage des points d'appui ; de fréquents passages polyrythmiques vont créer l'impression d'une foule en fête. Il faut savoir que la fête votive de Boffres, petit village situé en contrebas du «Plateau», se célèbre le soir du 14 Août, et dure toute la nuit. Vincent d'Indy a conté dans son «Journal» qu'il aimait se rendre à cette fête, accompagné parfois de ses cousins et cousines. Il en notait tous les aspects pittoresques, chansons et danses, en particulier. Il n'est pas jusqu'aux instruments qu'il ne cite dans ses cahiers de vacances intitulés «Impressions de voyages» ; de nombreux passages y font allusion. Paul Landormy a écrit fort justement que, nul, parmi nos musiciens français, n'était plus apte à dépeindre les foules et leurs plaisirs. Ce **SCHERZO** en est la vivante illustration. Ce qui frappe, à première lecture, c'est que tous les enchevêtrements rythmiques, les superpositions, les dé-

doublements ou les diminutions, qui donnent tant de vie à cette musique, laissent à l'audition une continuelle impression de clarté, malgré l'apparence complexe de l'appareillage mélodique, rythmique et harmonique.

1) Mes. 108 - 119 : rappel abrégé du mouvement «très vif»

Ton d'UT M., **pédale de Dominante** - Superpositions instrumentales.

Mesures	108 - 111	112 - 115	116 - 117	118 - 119 (1)
b) de (A)	Cors I & II	hautbois I & II	Cors I & II	hautbois I & II
G	Cor Anglais →	Clarinettes →	1er Basson →	2 Bassons Cors III & IV

(1) les 2 premières mesures de **G**, seulement. Voir ex. mus. 27 & 28.

2) Mes 120 - 151 : Ton **d'UT. Pédale de Tonique.**

EX. 34

Mélodie : chanson, «La Belle au bord de l'eau» (motif **H**)

Superposition de la chanson telle que Vincent d'Indy l'a notée dans son recueil cité en référence, (v. Eléments d'analyse : 4) - b) à son utilisation dans «Jour d'Eté». Il y a fort à parier que les décalages métriques observés entre les deux textes correspondent probablement à la façon dont cette chanson était exécutée par les habitants de Boffres, et que ces différences ont amusé Vincent d'Indy, qui les a relevées, peut-être avec malice, mais sans malveillance aucune.

On peut de nos jours encore, établir de semblables comparaisons entre les chants, populaires ou religieux, et leur exécution par un groupe de personnes, que ce soit à la ville ou à la campagne. Quel organiste accompagnateur n'en a fait l'expérience ? L'examen des 2 mélodies fait apparaitre dans la version de Vincent d'Indy un allongement des formules de cadences en:

a) - **duolets**, dont la 2nde note se prolonge par une mesure entière. Le début de :

b) - fait ressortir un **étirement** des 2 premières notes (croches au lieu de doubles-corches). Le «R» roulé sur deux noires est traduit par un trille.

(Période c) La redite de -b- qui se termine sur un «**LA**», se prolonge sur 3 mesures. Quant aux 2 dernièrs groupes de périodes, (a) et (d), on observera leur **asymétrie** ; la 2nde période a) est prolongée d'une croche.

La chanson est d'abord clamée «ff» (mes. 124 - 127) par les trois trompettes à l'unisson et les deux premiers trombones, (période a), puis, reprise de 132 à 135 (1er temps) par les mêmes instruments auxquels s'adjoint le 3ème trombone.

Le premier énoncé de b), toujours «ff» est lancé par la 1ère trompette en RE, doublée par le piano, dont la m. d. joue 2 octaves au-dessus de la m. g., à l'unisson des deux petites flûtes. Timbre très brillant dû à l'alliage des instruments à vent et du piano : (mes. 135, 2ème temps, - 140, 1er temps). Le 2nd énoncé de b) associe petites flûtes, trois trompettes, 1ères, 2ndes harpes et piano jouant sur 2 octaves. (2). Les 2 derniers groupes de périodes, (couples a) - d), 146-148), sont émis successivement par la 2ème trompette et le 1er trombone, puis, par les 2 clarinettes, la clarinette basse et les 2 bassons (mes. 148, 3ème temps, à 151) toujours «ff». Mais on éprouve cependant une impression d'éloignement, car un «ff» de clarinette ou de basson n'a pas le même éclat qu'un «ff» de trompette ou de trombone, en raison de leurs **différences de richesse en harmoniques.** On peut constater de la sorte que Vincent d'Indy possède à fond la notion de **relativité des intensités**, et qu'à son sens de l'orchestration se joint une science profonde de l'art du chef d'orchestre. Il y a là une connaissance des ressources instrumentales dont seule une longue habitude de conduire révèle les secrets. Et c'est tout bénéfice pour les compositeurs.

Rythme : La chanson s'appuie sur un ensemble rythmique formé du motif **G**, obstinément scandé en périodes rythmiques de quatre mesures dont les 1ers temps sont ponctués, à l'aigu par le **motif b) de (A)**, avec son appogiature brève.

La basse présente un décalage rythmique dont les appuis se situent à raison d'une croche sur 4, ce qui donne une curieuse impression polyrythmique superposant un 3/8/4/8

EX.35

Cette polyrythmie se renouvelle, du reste, en d'autres parties du Scherzo ; elle s'enrichit de duolets de croches et de triolets de doubles-croches, ainsi que nous pourrons le constater plus loin. L'apparence de complexité rythmique laisse pourtant à l'audition une impression de grande clarté. Mais il est nécessaire d'étudier chaque élément en son détail, afin de mieux entrer **dans l'esprit** de la partition. L'ex. 35 montre sur 4 mesures cet «appareillage» rythmique, assorti des instruments qui le caractérisent.

2) Mes. 152 - 176. **Développement conduisant au «TRIO»**

a) - 152 - 161, 1er temps. **Ton de MI bémol**, brusquement amené, sans préparation aucune. La chanson **H (périodes a), b) et c), v. ex. 34)**, passe au 3 flûtes, hautbois, 1ers et 2nds violons. Le motif rythmique G passe aux cors.

En 156, la petite flûte s'arrête, laissant place au piano pour doubler les hautbois et les violons à partir de la période b) de **H**.

Fin de la polyrythmie : basse descendante par degrés conjoints, aux violoncelles et aux contrebasses.

b) - 161, 2ème temps - 167 : Progression descendante (mélodique et harmonique), fondée sur la dernière période de la chanson. On descend de **MI bémol M à RE bémol M**, puis à **DO bémol M** pour aboutir en 168 au ton de **FA M**, par l'emploi de cette modulation aux tons les plus opposés du «cycle des quintes». L'instrumentation s'allège ; la période terminale de la chanson **H** passe à la clarinette solo, au 1er hautbois, et enfin à la 1ère flûte, soutenue par les 1ers violons ; bassons, cors et le reste du quatuor constituent l'harmonie de soutien. Cette harmonie ne suit pas tout-à-fait la symétrie de la mélodie, comme le montre l'EX. 36 .

c) - 168 - 176 : FA M: **STRETTO** utilisant **les périodes a) et b)** de la chanson. Imitation d'un orchestre de village avec effet de cornet à pistons de la 2ème trompette qui emploie **l'articulation double.** L'effet sonore est prolongé lorsque la trompette en RE, doublée par le piano, fait une entrée décalée d'une mesure. Bien entendu, on ne peut parler ici d'un canon véritable. Vincent d'Indy **joue et se joue** de la couleur sonore, avec maitrise tout autant qu'avec fantaisie. En 171, la période **b) de H** fait une entrée en force aux grandes flûtes, hautbois, clarinettes, pour être reprise en 173 - 174 par la clarinette, la 1ère trompette et les harpes.
EX. 37

Au 3ème temps de 174 s'ouvre une double gamme par mouvement contraire conduisant au «TRIO» en RE bémol.

Ce stretto est un véritable **télescopage rythmique** ; les périodes se bousculent les unes par dessus les autres, créant de la sorte un désordre savamment agencé tout comme si les instruments de l'orchestre villageois s'étaient, quelques instants, égarés pour n'avoir pas bien «compté leurs mesures». Vincent d'Indy s'est visiblement amusé à créer ce désordre rythmique, imperturbablement soutenu par une pédale de Triton, étalée sur la clarinette basse, les bassons et le quatuor privé de ses contrebasses, excepté sur les 2 dernières mesures (175, 3ème temps et 176).

Seconde partie du SCHERZO («TRIO»)

Ton général : RE bémol M : ce fragment qui couvre les mesures **177 à 234**, est, sous une apparente simplicité, assez difficile à définir. Certes, il a les apparences d'un trio de Scherzo, mais alors, pourquoi ne compte-t-il pas de véritable réexposition ? Des allusions à des fragments déjà connus tissent unebonnepartie de l'assise rythmique.

La couleur mélodique des 4 cors est empreinte d'une grande tendresse et d'une nostalgie devant le soir qui vient. Plus loin, cette impression est renforcée par une ambiguité issue d'un emploi discret, mais efficace, de la gamme par tons. La polyrythmie, bien que toujours claire, est plus subtile que dans les passages précédents ; une transformation rythmique bientôt suivie d'un roulement de timbales laisse prévoir de nouveaux évènements.

(à suivre)

*
* *

NOTES

(1) On ne saurait considérer la répétition de la tonique, UT, comme un véritable ajout, en raison de son implantation rythmique.

(2) (mes. 140, 3ème temps à 145) Observer le decrescendo d'intensité dû à l'arrêt successif des instruments. Les harpes et le piano s'arrêtent d'abord en 142, la 3ème trompette en 143, la trompette en RE en 144, et la 2ème trompette en 145, toujours «ff».

EXEMPLES

2e Flûte

Ex 22 e/

Ex 23 F. – b/

Bois (1er + Bassons) Vl 1 et 2

Ex 24 – c/

Ex 25 E1 a/

Fl C.A 1er COR (augm. irr.)

COR + Harm de Harpe

Vlc

Ex 26

Les notes réunies par les pointillés constituent l'annonce de G.

H solo + C.A

Ex 27. A / G

Cl. solo

chanson

Ros-si-gno-let du bois, rossignolet jo-li

... notes retranchées

... notes ajoutées

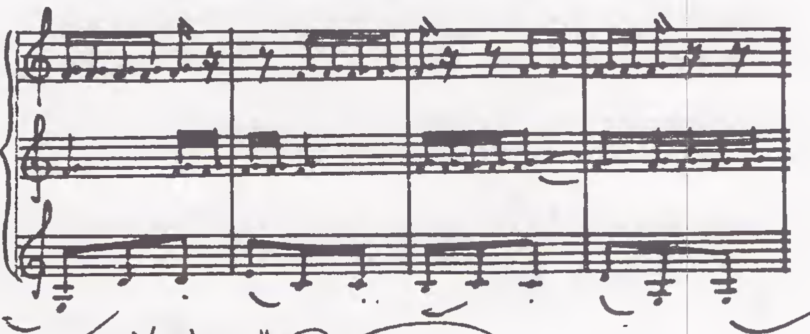
Ex. 28 -

H + C.A.

Ex 29.



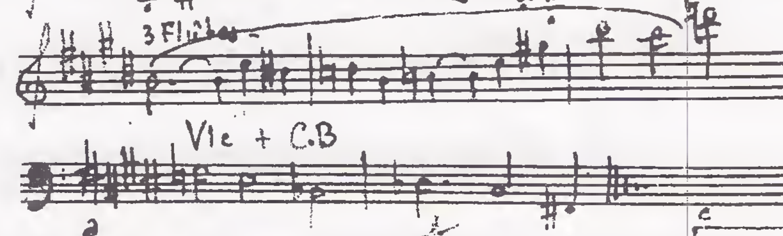
Ex. 30



Ex 31
a/ et b/



Ex 32.
e/ de D



Ex 33
a3/ a4/

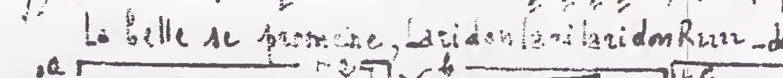
Ex 34.
H; mode de SOL/UT.



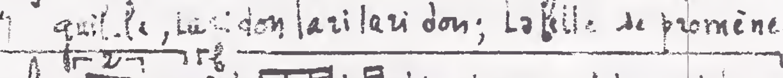
La belle se promène, Laridon laridon laridon Ruzz_dan

Motif. H

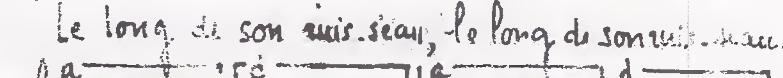
légèrement modifié par Vincent d'Indy




quil_le, Laridon lari lari don; La fille se promène


Le long de son ruis_seau, le long de son ruis_seau.




Ex. 35.

Faux 4/5

1. Vlc, arco
2. CB, pizz
3. C.A + 2 Bns + HRP + Vl 1 et 2.
4. 2 cl, renforcées plus loin par Fl. et H

Ex. 36.

1, 2, 3 = éléments de la progression (a + d/de H)

Ex 37

2 Fl + H — HRP — Cl. + TRP 1 — TRP 1, 2

Bois — Col 8va — Cl — TRP 1 — TRP 2 — Vlc — CB (2)

(1) Division des Bois en mouvements ascendants et descendants simultanés.

(2) Sur le 3e temps de la mesure et 1 octave plus bas.

STAGE INTERNATIONAL - TROSSINGEN (R.F.A.)

L'Instrumentarium ORFF *

Son utilisation pédagogique et en musicothérapie

par
Claude MOUTIER-L'EPINGLE
Professeur d'Education Musicale
(Ville de PARIS)

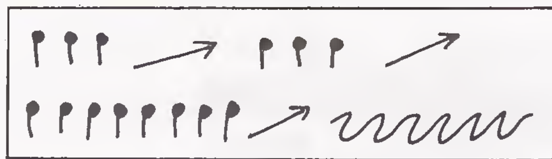
Coordinatrice : Elisabeth Link
Professeurs : Claus Bang - Carl Bauer - Arnold Burkart - Ulla Ellermann - Arnold Reusch - Gordon T. Williamson.

ARNOLD REUSCK

Professeur allemand, exerçant à Berlin à l'académie des Arts. Auteur de livres scolaires de musique et habitué des stages en particulier en Allemagne et en Autriche. Il utilise beaucoup l'instrumentarium ORFF pour des jeux musicaux. Il fait «raconter» par des sons, des contes ou même des livres d'images. Il est à l'origine d'une notation graphique simple permettant des ensembles sonores très intéressants, qu'il utilise aussi bien dans le primaire que dans le secondaire.

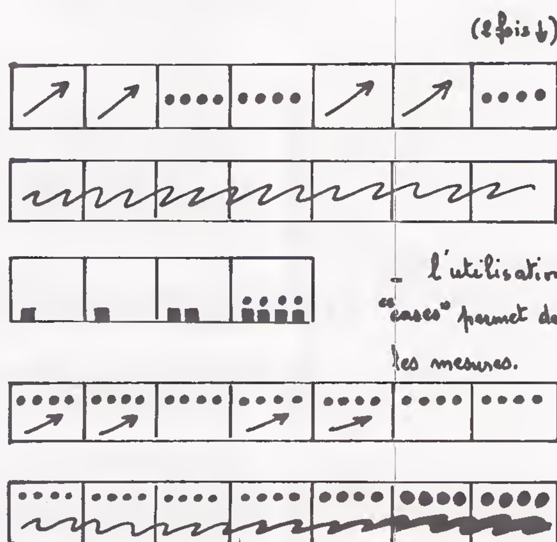
1. Notation graphique :

1. premier contact avec une notation simple :
Dans un premier temps, nous écoutons une musique classique dont nous repérons la première phrase très simple doù nous pouvons extraire la notation suivante en vue d'un accompagnement avec les percussions dont nous disposons :



= pour instruments tels que : timbales, tambours, tambourins, etc.
= glissandi pour carillons, métallophones, etc.
= pour tambours de basque, castagnettes, maracas, etc.

Il y a donc ici trois catégories d'instruments, chacun ayant son rôle à jour. Le résultat immédiat est très séduisant. Exemple de notation pour «Tchaikowsky». Notation que nous donnnons nous-mêmes après avoir ecouté l'oeuvre et en utilisant le même type de graphisme que précédemment :



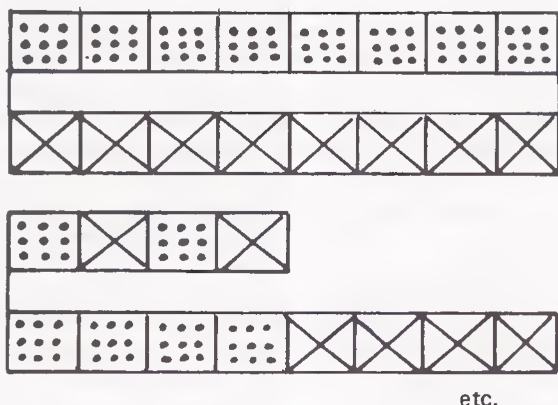
– l'utilisation des "cases" permet de compter les mesures.

2. Exercice sur «Water music» de Haendel :
Ici, la notation devient un peu plus élaborée puisqu'elle comporte des signes différents selon que le morceau sera exécuté avec les mains ou avec les percussions :

frappés sur les genoux } 2 groupes
frappés dans les mains }

(1) Voir EDUCATION MUSICALE No 275

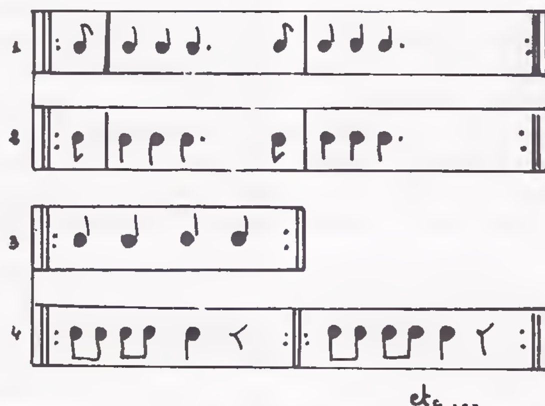
Partition de Water music :



etc.

Autre exemple sur le même morceau avec une notation plus élaborée s'adressant à des élèves ayant quelques connaissances de solfège. Ici encore il y a 2 groupes :

1 : ♩ métalophones
2 : xylophones bois

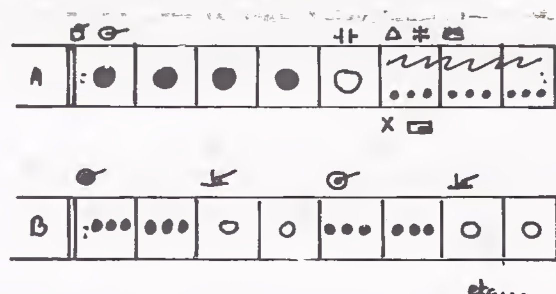


etc...

3. Autre type de notation permettant là encore une exécution simple avec une lecture facile et rapide. Cet exercice est exécuté sur «les danses polovstiennede Borodine. Ici on y ajoute le choix des instruments en adoptant un code de notation pour ceux-ci : Exemple :

= tambour
= tambourin
= triangle
= timbales
= couronne de grelots
= petites cymbales
= carillons,etc.

Notation pour la dansepolovstiennede Borodine :



Les lettres A et B correspondent chacune à une phrase musicale différente, lesquelles reviennent dans le morceau à plusieurs reprises. Le même exercice est pratiqué sur «l'ouverture de Carmen» de Bizet ainsi que sur une chanson de Harry Bellafonte.

Ce système de notation graphique est très séduisant par sa simplicité permettant un résultat surprenant. Je pense qu'il y a là un excellent moyen de faire écouter de la musique aux enfants qui, par là, ne seront plus passifs mais seront au contraire très attentifs et actifs.

4. Exemple de jeu basé sur le principe précédent : on fait écouter une musique aux enfants qui doivent repérer les différentes sortes de sons qu'ils entendent. Ils doivent noter au fur et à mesure sur un tableau comme ci-dessous :

1						
2						
3						
4						
5						
6						

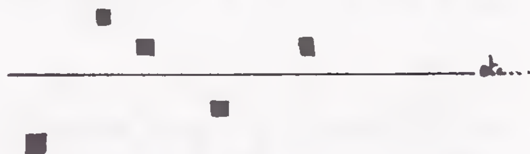
etc...

Il est évident que les morceaux choisis comportent des phrases musicales et des rythmes faciles à répéter. D'autre part, ce qui se fait sur un extrait d'oeuvre et non sur l'oeuvre entière.

5. Autre exemple du travail de «l'oreille».

- Sur un extrait de Stokausen :
  repérage des sons qui montent
  sons qui descendent
  sons qui oscillent
  sons courts
  sons longs, etc.

Ici, l'audition se fait en suivant le «jeu» des sons avec la main. Il est également possible de faire «noter» la hauteur des sons entendus par exemple de la façon suivante :



On peut également varier la notation précédente en fonction de la puissance des sons ou de leur longueur.

2. Contes et images racontés en musique :

Nous participons ici à l'élaboration de différents contes, histoires et livres illustrés que nous racontons avec les instruments. Après la lecture du conte, nous attribuons à chaque personnage ou autre élément tel que : le vent, la neige, etc. un instrument ou une phrase mélodique exécutée au métallophone ou au xylophone. Ceci étant établi, on peut alors raconter l'histoire uniquement en utilisant les instruments ou plus simplement exécuter des bruitages en suivant le «conteur».

Ce type d'exercice est partiellement intéressant car il permet à l'enfant de développer son imagination musicale.

CLAUS BANG

Avec ce professeur spécialisé en musicothérapie, je découvre une science tout à fait nouvelle pour moi. La musicothérapie est un instrument de la psychothérapie mais possédant elle-même différentes spécialités. Ici il s'agit plus particulièrement de la rééducation d'enfants sourds, aveugles ou souffrant d'autres handicaps mentaux ou moteurs et âgés de 2 à 17 ans. Dans le cas des sourds et des mal entendants, la musique peut faciliter les rééducations orthophoniques. Monsieur Bang est à l'origine d'une école expérimentale située au Danemark plus précisément à Aalborg. En premier lieu, un enregistrement sur vidéo-cassette nous permet de situer l'école géographiquement ainsi que de «visiter» l'installation. Les enfants disposent de salles agréables, spacieuses et bien conçues pour la musique. Ils disposent également d'un important matériel instrumental. Un piano à queue permettra au thérapeute d'établir un contact immédiat avec l'enfant. Il y a également différentes percussions ainsi que des lames sonores dont nous verrons l'importance dans les démonstrations auxquelles nous assisterons par la suite. Il est à noter que les blocs sonores permettent une utilisation plus simple que celle des xylophones ou métallophones.

Les différents buts recherchés dans la musicothérapie pratiquée à l'école d'Aalborg sont : établissement du contact et de la communication, développement sensoriel, développement du langage et de l'intelligence, recherche de nouveaux intérêts dans la compagnie des autres, développement musical, relaxation, recherche d'une auto discipline, etc. Le problème commun à tous les élèves de cette école est celui de la communication rendue difficile du fait de leurs handicaps. Monsieur Bang a mis au point tout une série d'exercices basés sur les sons «courants». En effet, le développement de tout homme s'accompagne de sons, lesquels sont tellement intégrés à notre vie que nous ne les remarquons pas. Il oriente ce travail sur la découverte de ces sons qui peuvent être par exemple : bruits d'eau, cris d'animaux, etc. Nous assistons à différentes expériences enregistrées sur vidéo-cassette. Par exemple nous voyons une enfant sourde et aveugle ayant un premier contact avec la musique. Le thérapeute joue du piano et nous voyons l'enfant, couchée sur le piano et qui semble réagir aux vibrations. Elle perçoit les vibrations par la peau et les os dans tout son corps ce qui est une découverte pour elle, même s'il est évident que cette forme de perception ne peut se comparer à la perception auditive d'une personne normale. L'enfant semble prendre un grand intérêt à cette découverte et tente «d'accompagner» la mélodie avec sa voix.

Puis, nous assistons à différentes démonstrations au cours desquelles le thérapeute tente de «placer la voix» des enfants. Pour cela, il utilise des lames sonores que les enfants tiennent sur leurs genoux afin de ressentir les vibrations dans leur corps. Le thérapeute choisit une lame proche du registre de l'enfant et change progressivement en fonction du résultat qu'il désire obtenir. Il est à noter qu'il y réussit à chaque fois plus ou moins rapidement. Monsieur Bang a sur ce sujet mis au point une sorte «échelle des registres» où tout les exercices se font sur la syllabe BA.

Exercices rythmiques : Ici on utilise des timbales sphériques. Le professeur frappe un rythme très simple : 1 coup, 2 ou 3 mais réguliers, l'enfant tente de l'imiter. Quelques fois, le résultat est immédiat mais, certains enfants se montrent beaucoup plus récalcitrants. Dans ce cas, le thérapeute reprend la «formule» donnée par l'enfant et, petit à petit, l'amène au résultat qu'il désire. Il parvient à capter l'attention de l'enfant qui écoute et reproduit ensuite parfaitement les formules qui lui sont proposées. Il sait utiliser le rythme spontané des balancements de l'enfant pour, progressivement, lui associer des variations puis le rompre en instaurant un nouveau rythme.

Autre expérience : Monsieur Bang joue un morceau de piano, l'enfant écoute et doit frapper la timbale lorsque le piano s'arrête. L'enfant fait preuve d'une attention très soutenue car les arrêts sont inattendus, tantôt rapprochés tantôt plus espacés.

Dans l'après-midi, nous assistons à une démonstration de musicothérapie avec un groupe d'enfants handicapés venus d'une institution voisine de Trossingen. Il faut remarquer que ces enfants ne connaissent pas du tout Monsieur Bang et vont travailler en présence d'un grand nombre de spectateurs. La séance débute par une prise de contact, le thérapeute ayant la liste des noms des enfants, il leur chante une petite chanson en s'accompagnant au piano. Cette chanson comporte un certain nombre de questions qu'il pose aux

enfants par exemple qui est ? (ici le nom de l'enfant). Il se présente à eux et, on sent qu'il a réussit à établir un très grand climat de confiance, on sent que les enfants attendent beaucoup de la suite du programme. Ils semblent nous avoir complètement oubliés.

Tout le groupe s'installe en rond, assis par terre et, le thérapeute reproduit les expériences auxquelles nous avons assisté le matin par l'intermédiaire des vidéo-cassettes. Le résultat est surprenant si l'on tient compte du fait que ces enfants n'avaient jamais participé à des séances de musicothérapie. A aucun moment ils ne semblent manifester ni ennui, ni impatience.

Exercices de groupe : Le professeur présente une série de dessins représentant des garçons frappant dans leurs mains, il y en a 4. En suivant chacun des personnages, les enfants frappent dans leurs mains. Le dessin suivant comporte 3 garçons + 1 fille ayant un doigt sur la bouche : les enfants frappent 3 fois. La formule se complique : 1 garçon, 1 fille, 1 garçon, 1 fille.

Autre type d'exercice :
nouvelle notation :

▬▬	▬▬	▬	▬
son long	son long	son court	son court.

Les enfants comprennent très vite la notation et savent très bien reproduire les sons qu'elle leur suggère.

Autre exemple de notation indiquant également la durée des sons : il s'agit ici de dessins de canards : 1 gros, 2 petits, 1 gros, 2 petits. Ici encore les enfants suivent parfaitement. Ces deux types d'exercices sont très séduisants pour les enfants qui se réjouissent beaucoup à chaque changement de dessin. Ceci permet d'approfondir un même type de travail.

Expression corporelle en musicothérapie :

Si l'on tient compte du fait que dans la première année de la vie, les sons et la musique sont perçus directement par le corps, on comprend l'importance de l'expression corporelle dans la musicothérapie. Dès lors, il semble que musique et mouvement soient inséparables.

Sur les différents rythmes qui leur sont proposés, les enfants bougent, émettent des sons, frappent sur de petites percussions. Les thérapeutes parviennent également à mettre au point des danses folkloriques avec les plus grands de leurs élèves.

Conclusions sur ces démonstrations de musicothérapie :

Ce qui m'a frappé, c'est que, le musicothérapeute semble être tout à la fois un excellent musicien, un pédagogue très averti et un parfait psychologue. Il sait établir un climat de confiance tellement important pour ces enfants. Au cours de ces démonstrations j'ai remarqué l'air «heureux» des élèves. Tous les exercices auxquels nous assistons sont très ingénieux pour éveiller la sensibilité et apprendre la maitrise corporelle par le moyen de la musique .

CONSLUSIONS SUR LE STAGE

Ce stage m'a semblé passionnant sur tous les plans, tant sur tous les aspects pédagogiques nouveaux pour moi que sur le plan des contacts avec des professeurs de différents pays. J'ai apprécié la possibilité d'utiliser un matériel extraordinaire. Je rappelle ici que la maison «SONOR», fabrication d'instruments de musique, avait mis à notre disposition une quantité très importante d'instruments de toutes sortes. Il faut noter également que la «Bundes Akadémie», le centre dans lequel se déroulait ce stage, était magnifiquement équipé tant au point de vue des salles dont l'acoustique était parfaite, qu'au point de vue du matériel vidéo, chaine stéréo, etc.

bibliographie

o **L'INVITATION A LA MUSIQUE : Editions du SEUIL Petit manuel d'initiation par Roland de CANDE**

Aussi étonnant que cela paraisse, il semble que les jeunes lecteurs à qui s'adresse ce genre de publication, accompagnée de conseils d'auditions fort judicieux, témoignent de plus d'exigences et de spécialisation.. Les adolescents recherchent des précisions ou une bibliographie exhaustive sur le sujet qui les intéresse à un moment donné : musique dite ancienne, instruments à l'appui ; interprète choisi au hasard d'une publicité ; lyrique aux multiples facettes ; musique électro-acoustique ou guitare électrique ! Ils n'envisagent pas l'éventualité d'un aperçu de culture générale qui ici leur est offert. Par contre... sur le plan de l'utilisation pratique, ce petit manuel peut faciliter, à l'occasion, le travail d'un jeune enseignant ou d'un instituteur.

o **DANSES ANCIENNES A LA COUR ET AU THEATRE - Editions LA FLUTE DE PAN par Théodore de LAJARTE**

Après **la Lettre d'Italie sur les Spectacles et la Musique** par Charles de BROSSES dans laquelle nous découvrions de piquants jugements en matière de lyrique et une appréciation flatteuse de Michel Richard de LALANDE, voici dans la même collection petit format, une notice sur les Danses anciennes à la Cour et au Théâtre, (réédition de 1878) qui intéressera les mélomanes comme les amateurs d'Histoire de la Danse parmi lesquels certains, musiciens et danseurs, MUSICHE E DANZE ANTICHE, se spécialisent dans la reconstitution d'oeuvres musicales et chorégraphiques anciennes.

o **LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE DANS LE MONDE (2 volumes) - Editions du SEUIL par François-René TRANCHEFORT**

Plus important et d'une documentation fournie, les deux volumes de François-René TRANCHEFORT aux Editions du Seuil : **les Instruments de Musique dans le Monde** qui, outre une historique détaillée, présentent les Musées instrumentaux français et étrangers, un petit lexique alphabétique des termes techniques employés, les grandes collections discographiques, et des indications bibliographiques variées suivies d'une table des instruments qui faitofficede dictionnaire. Ouvrage de lecture aisée qui situe les instruments dans le temps et l'écriture musicale des origines à nos jours. Il signale l'engouement sans précédent de nos sociétés pour toutes les pratiques instrumentales : non seulement celles du piano, de la guitare, et des instruments électriques et électroniques mais celles d'instruments anciens, régionaux pour la plupart, fabriqués artisanalement.

o **HAENDEL (1685-1759) - Editions du SEUIL Collection Solfèges - Jean GALLOIS**

Un livre qui donne envie d'écouter la musique de Georg-Friederich HAENDEL et renseigne à tous moments sur tel ou tel point de cette oeuvre de titan insoupçonnée du grand public. Humaniste d'esprit ouvert, Haendel hérite selon Jean GALLOIS, de la solidité des plans, de la carrure des rythmes de son Allemagne natale, avec un sens du tragique joint à une piété intérieure profonde. Il développe au grand jour ses dons purement mélodiques fixés par l'Italie et sait écouter les leçons de clarté, d'élégance et d'équilibre de la France. Quant à l'Angleterre, elle lui enseigne la délicatesse et la poésie des Virginalistes, la fraicheur, la spontanéité de Purcell, ses ambiguités modales et ses audaces rythmiques. A suivre ce musicien audacieux à la carrure européenne, nous partageons une vie de lutte et de travail acharné qui unit à la pure générosité de l'âme une féconde imagination créatrice.

o **CHOPIN VU PAR SES ELEVES - LANGAGES, A LA BACONNIERE - Suisse - PAYOT France 1979 Jean-Jacques EIGELDINGER**

La réédition entièrement remaniée de l'ouvrage de Jean-Jacques EIGELDINGER, **Chopin vu par ses élèves**, traduction anglaise en cours, nous paraît être une des plus utiles publications musicologiques en langue française. Les pianistes, les professeurs, comme les musiciens avertis y trouveront, sous la forme d'une correspondance entre le compositeur polonais et ses élèves particuliers, tous les aspects de la technique et de l'interprétation pianistique à travers les conceptions, au demeurant fort audacieuses, de Chopin. Ce qui constitue, au second degré, une approche attachante et fidèle du poète musicien.

En suivant le plan : technique et style ; interprétation des oeuvres de Chopin ; répertoire des élèves et familiers

de Chopin avec exemples annotés ; principaux témoignages des contemporains ; Jean-Jacques Eigeldinger présente le fruit de recherches faites après étude de manuscrits originaux, contrôles historiques et bibliographiques très poussés, sous une forme claire et propice à l'enseignement.

Plus qu'un livre, un guide précieux.

Marie BROUSSAIS

o **David RISSIN, Offenbach ou Le rire en Musique, Editions Fayard, Paris (1980), in-8° 356 pages, ill. et ex. mus. - ISBN 2-213-00902-3.**

Il est brésilien et nous est arrivé de Rio de Janeiro pour étudier au Conservatoire. Actuellement Chargé de mission à l'Institut National de l'Audiovisuel et collaborateur de nos confrères HARMONIE et LYRICA, Daniel Rissin avait des affinités secrètes avec l'auteur de **La vie parisienne**, pour camper de façon aussi alerte et pertinente, truculente même, aux saillies techniques persuasives, cet ouvrage sur **Offenbach ou Le rire en musique**, avec lequel il s'est déjà assuré une place de choix dans bien des bibliothèques d'amoureux de la Musique.

Parce que ce livre est tonifiant et se moque parfaitement de la redondance philisophico-culturelle qui encombre souvent fondées les études d'artistes et d'oeuvres, pour ne coller qu'à la Musique et en faire ressortir adroitement tous les ressorts hilarants du comique eberstien ou offenbachique **ad libitum**. Peut-être pas «la mâle gaieté si triste et si profonde...» évoquée par Musset à propos de Molière, mais bien plutôt un fouaillement du plaisir dû, nous dit l'A., «à la mobilité du rythme, mais aussi du caractère», à la vitesse du tempoé à celle de l'astuce, à l'effet cocasse, aux accumulations, aux contrastes et tant d'autres procédés que David Rissin sait mettre avec verve en lumière, conscient des questions qui peuvent se presser derrière cet écran du rire sollicité... Un utile **Catalogue** récapitulatif clôt cette intéressante nouveauté Arthème Fayard.

o **Guy Erismann, Janàcek ou la passion de la vérité, Editions du Seuil, Paris (1980), in-8° Collections Musiques 354 pages, ex. musicaux - ISBN 2-02- 005678 X**

La Bibliographie française consacrée à Léos Janàcek (1854-1928) n'est pas inexistante, mais il faut reconnaitre que les études de Jan Racek et de Daniel Muller, datées d'un demi-siècle, ne sont pas dans grand nombre de bibliothèques. Beaucoup d'entre nous vivaient sur l'excellent opuscule de Jaroslav Seda paru à Prague en 1951... On saura donc gré à Guy Erismann, dont on connait la passion musicale et le goût de l'information sans faille, d'enrichir nos connaissances sommaires avec ce premier grand livre français consacré à l'auteur de **La petite renarde rusée**, et de cette **Jenufa** que l'Opéra de Paris vient enfin de révéler au public français. Janàcek ou la passion de la vérité dévoile un artiste visionnaire, à la personnalité vigoureuse, aux mille curiosités tournées vers les réalités de son temps : sociologie, Histoire, philologie, dans un contexte résolument tchèque. Ainsi, la lumière que l'A. projette sur un personnage perdu dans la brume de ce que nommons «Ecoles nationales» permettra-t-elle de restituer un compositeur «grand maitre de la culture tchèque moderne» et acteur d'envergure dans la vie musicale du XXème siècle.

Sur le plan artistique, tout autant que sur celui de l'amitié, la France se devait et se doit encore d'élargir sa motivation envers une Ecole qu'il est regrettable, voire scandaleux de restreindre au seul nom de Dvorak. Que Guy Erismann soit remercié d'avoir ouvert la voie avec ce livre qui sort des limites de la simple biographie pour nous introduire au coeur même de la vie d'un peuple qui affirme aux yeux du monde son originalité et son identité. Mêlant harmonieusement la musique et la vie, Guy Erismann a enrichi son ouvrage d'un précieux catalogue chronologique bilingue, avec des orientations phonétiques. Je me permets de citer, à titre d'information pédagogique le début de l'intéressante note 2 de la page 124 : «On remarque qu'en tchèque, c'est un mot «musical» («**Kantor**») qui désigne l'instituteur, le maitre d'école. La musique est si naturelle aux gens de Bohème que l'éducation ne peut être envisagée sans elle (...)». Sans commentaire...

Jean MAILLARD

o **LA CANTATE, par CARL DE NYS - Collection : Que sais-je ? Editeurs : Presses Universitaires de France, 108 Boulevard St Germain 75006 Paris**

Ce livre facile à lire, extrêmement utile, apporte de précieux renseignements sur le terme CANTATE, pièce destinée à la voix, qui apparaît d'abord en Italie avant de s'imposer en Europe Occidentale longtemps après.

Carl de Nys évoque les origines Italiennes de la première vraie Cantate connue, écrite en 1539 par **Luca Martini**, son essor rapide avec **Monteverdi, Frescobaldi, Carissimi, etc.** L'âge d'or à l'époque baroque. Puis il aborde la Cantate en France, au XVIIIème siècle sa définition dans le «Dictionnaire Sébastien de Brossard», Marc Antoine Charpentier Delalande, Campra, etc. La Cantate dans les pays de langue Allemande et en Europe Centrale... La Cantate aux XIXème et XXème siècles.. Carl de Nys ne manque pas de rappeler les différents maitres, leur rôle, leur place dans l'évolution de cette forme. Une riche conclusion met un terme à cet ouvrage pratique, permettant la connaissance d'un des importants éléments de l'histoire de la musique.

A. MUSSON

* *
*

nOtre discOthèque

par
Marie BROUSSAIS et Jean MAILLARD

o FAURE - Les Deux Quatuors : Marguerite LONG Numéro 1 Le Trio PASQUIER - Numéro 2 Jacques THIBAUD, Maurice VIEUX, Pierre FOURNIER EMI 200 5112 815 LA VOIX DE SON MAITRE

A leur sujet nous nous permettrons de citer Gabriel FAURE dans une lettre au Maire de Pamiers, le 5 mars 1923 : «Tous les témoignages qui me parviennent de notre chère Ariège éveillent en moi des sentiments d'affection et de reconnaissance dont je suis impuissant à traduire la sincérité et la vivacité !»... «Ils émanent d'un coeur qui malgré les ans et la distance est resté profondément Ariègeois».

10 Mai 1940, la Hollande est envahie, le fils de Jacques THIBAUD, Roger, sera tué deux jours plus tard en premières lignes ; «portés par une foi commune nous réussimes ce tour de force d'enregistrer dans la même journée au Studio Pathé Marconi, ce sublime deuxième quatuor où les cloches de Montgauzy se fondent dans un rêve. Jamais mes doigts ne furent plus soumis à la musique «nous confie Marguerite LONG. Nous constatons effectivement une maitrise du clavier, toute en rigueur de notes, quelle que soit la date de la prise de son (quatuor Numéro 1, 13 Février 1956), mais peu ou pas d'esprit dans le scherzo de ce 1er quatuor baigné de tendresse, si souvent joué depuis sa création peu après la rupture avec Marianne VIARDOT. Après **60 ans au service de FAURE**, le jeu de la célèbre pianiste reste dans cette interprétation dite «historique», étrangement à l'extérieur de l'oeuvre soutenue par l'élan et le phrasé des cordes occasionnellement groupées (quatuor numéro 2).

o LEFEBVRE, BOULEZ, MEFANO, Dorothy DOROW, soprano - Solistes de l'Ensemble 2E 2M sous la direction de Paul MEFANO. - CHANT DU MONDE LDX 78686 CM 480

Ce disque de **musique française d'aujourd'hui**, mis en circulation dans la collection «Portée» de Chant du Monde, a été enregistré à Paris, en 1979, dans l'église Notre-Dame du Liban. On peut le considérer comme une initiation à la Musique contemporaine. Il est accompagné d'une excellente pochette qui sert de lunette d'approche et précise le détail des contours invisibles à l'oeil nu (ou non discernables à l'oreille) : la disposition scénique des instrumentistes, les textes poétiques, les représentations graphiques d'intervalles qui serviront de micro-structure. Tout est mis en oeuvre pour éprouver la technique, la tessiture, et l'oreille absolue des interprètes français et étrangers. (Mélodies de MEFANO). Les compositeurs LEFEBVRE, MEFANO s'expliquent eux-mêmes, et Paul MEFANO nous éclaire sur la conception de Messagesquisse de Pierre BOULEZ, mot-valise par excellence comme disait l'auteur d'Alice au Pays des Merveilles, élément saisissant par son raccourci, «oeuvre entièrement tressée sur les 6 lettres du nom de l'ami Paul SACHER... qui s'achève sur un trait à jouer aussi rapide que possible... aussi étrange dans son contexte que le trait chromatique terminant la sonate Op. 35 de Chopin». Il faut une clef pour pénétrer dans cet univers que l'on souhaiterait vous être dispensé dans un espace-temps encore plus réduit. (Etwas Weiter - D'un arbre de Nuit).

o GERSCHWIN - Rhapsody in Blue, Un Américain à Paris LE CHANT DU MONDE LDX 78679 CM 460

Numéro 22 du concert organisé par Paul WHITEMAN à l'AEOLIN HALL le 12 Février 1926, la «Rhapsody in blue» électrisa le public dès le premier glissando de clarinette de Ross GORMAN. On peut dire de l'enregistrement de l'Orchestre National de l'U.R.S.S. dirigé par G. ROJDESTVENSKI, qui le présente sur une face complète de disque 33t, alors qu'elle dure 15', que tous les traits y sont accentués au crayon noir. Ceci est particulièrement sensible lorsqu'on le compare à la prestation de Gerschwin par lui-même faite au moment de la création, sur une face de 78t qui ne dépasse par 9'06 conformément aux exigences de la gravure. La joie de vivre de New-York dans les années 20, le côté goguenard, primesautier du pianiste, joueur de tennis, peintre de talent, fait place à une emphase romantique à l'orchestre comme chez l'interprète, A. TSFASMAN, que les américains qualifient de «lish», ou style «pochard». A passer de l'un à l'autre le sourire et l'humour disparaissent. En dehors d'une mauvaise utilisation des tempi, et du volume sonore mal dosé, il manque la spontanéité désinvolte, la semi-improvisation qui caractérise cette musique frémissante, avant tout spirituelle et assure sa pérennité.

o ROGER DESORMIERE - Orchestre de la Société Philharmonique de Paris - César FRANCK - Symphonie en Ré mineur. LE CHANT DU MONDE LDX 78695

Procédé visuel et commercial, le profil du compositeur César FRANCK est en retrait par rapport à celui du chef Roger DESORMIERE dont l'interprétation de la Sympho-

nie en Ré mineur est en tous points exemplaire par ailleurs. Les valeurs sont sur des plans différents et l'excellent musicien, directeur artistique à la Société de Musique d'Autrefois, chef d'orchestre à l'Opéra-Comique, à l'Opéra, multipliant les créations aux concerts symphoniques comme à la Radio, savait s'effacer devant l'oeuvre qu'il servait.

Souhaitons que cette heureuse initiative de la marque Chant du Monde soit suivie de beaucoup d'autres et que revive sous cette baguette qui rendait «transparente» la partition que l'on voulait bien lui confier, les Maitres de la Musique Française de Claude LEJEUNE à Olivier MESSIAEN en passant par CHABRIER, Jacques IBERT, DELANNOY, SAUGUET, DUTILLEUX et Darius MILHAUD.

o **W.A. MOZART - Divertimento KV 563 en MI bémol Majeur - Trio à Cordes Français - ERATO STU 71261 STEREO - Cassette MCE 71261**

Le Divertimento en Mi bémol Majeur K. 563 a été enregistré en Novembre 1978 par le Trio à Cordes Français : Gérard JARRY, Serge COLLOT, Michel TOURNUS à la Cité Universitaire. C'est un disque ERATO, à présentation franco-anglaise. Cette succession en six mouvements qui alternent comme une suite de danses est écrite dans le ton souvent choisi de Mi bémol, qui rend assez bien la mobilité du sourire aux pleurs, de l'insouciance à la contemplation intérieure. Mozart n'y cherche pas à plaire, il y parvient et la cohésion des interprètes, leur retenue de bon goût, rendent sa musique (à l'encontre de ce que pensaient les Viennois en 1788...) «plaisante plus que savante». Il y manquerait peut-être un surcroit d'entrain populaire que Schubert captera peu après pour en faire un oiseau captif des jolies volières de salon. La présentation de Lise FLORENNE ne se veut pas érudite et situe l'oeuvre dans son contexte historique tandis qu'une analyse d'écoute jette un premier éclairage intéressant sur une composition aussi variée qu'attachante.

Marie BROUSSAIS

o **Baccalauréat 1981 - 33/30 2 C 053-73035 st. ou mono**

Proposé à un prix très avantageux aux candidats au Baccalauréat, option Education Musicale, par EMI LA VOIX DE SON MAITRE, ce disque réunit les trois oeuvres inscrites au programme de cette année scolaire. Deux versions historiques prestigieuses : celle du **Royal Philharmonic Orchestra** sous la direction de Sir Thomas Beecham (1960) pour la **Symphonie numéro 103, dite Roulement de timbales** de Franz-Josef HAYDN (1732-1809) et mieux encore, celle de Kirsten Flagstad et **The Philharmonia Orchestra** sous la baguette de Wilhelm Fürtwaengler pour le **Prélude et Mort d'Isolde** de Richard WAGNER (1813-1883). L'enregistrement des **Contrastes** de Bela BARTOK (1881-1945) par **The Melos Ensemble** (1973) est tout à fait remarquable. Voici donc trois pages splendides qui entrent dans une discothèque dans les meilleures conditions phonographiques et pécuniaires possibles. Nul doute qu'un nombreux public saura apprécier cet effort, renouvelé chaque année par la Maison EMI LA VOIX DE SON MAITRE.

o **PURCELL, La Reine indienne - 33/30 ERATO STU 71275 st.**

Poursuivant sa riche progression dans la diffusion des trésors baroques, John Eliot Gardiner à la tête du **Monteverdi Choir et des English baroque Soloits** propose un enregistrement de la tragédie héroique (ou du semi-opéra) **The Indian Queen**, l'une des oeuvres les plus célèbres d'Henry PURCELL (1658-1695). Dernière oeuvre du compositeur, conçue six ans après **Didon & Enée, cette Indian Queen** accorde une importance croissante à la partition au détriment des dialogues : à la limite, elle se passe parfaitement de ces paryies parlées. Cette musique généreuse et substantielle révèle des pages de premier ordre, même dans l'acte V, composé par Daniel Purcell, frère cadet d'Henry, à la mort de celui-ci en Novembre. Cet enregistrement comporte en outre certain menuet attribué par les manuscrits connus à cet opéra, mais dont nous ne possédons que des réductions pour clavier. La révision musicologique a été assurée par Peter Holman, responsable du commentaire. Les chanteurs solistes comme Rosemary Hardy (sop.), Dinah Harris (sop.), Martyn Hill (ten.) ou Stephen Varcoe (bar.) entre autres, prêtent leur parfaite musicalité à cette belle nouveauté ERATO également disponible en cassette MCE 71275.

o **Louis COUPERIN, Pièces pour clavier à l'orgue - 33/30 ARION ARN 38582 st.**

Que voilà une magnifique réalisation dont nous sommes redevables à ARION. Georges Delvallée, professeur à l'Ecole Normale de Musique, interprète privilégié de cet autre grand Français qu'est Charles Tournemire, entreprend ici une défense et illustration - si besoin était - de Louis COUPERIN (1626-1661), l'un des «glorieux ancêtres» de François le grand, et dont la gloire se trouve en fait un peu éclipsée par celle encore toute fraiche, de son neveu. Sont rassemblées ici dix-huit compositions qui montrent et attestent la solidité et la diversité du génie de Louis Couperin : **chaconnes, sarabandes, allemandes** et autres danses, **Fantaisie pour basse de trompette, Bransle de basque**. Toute une anthologie aux aspects connus ou parfaitement ignorés qui sonnent à ravir sur l'orgue historique Gobert-Kerkhoff-Bedart-Haerpfer & Erman de Maroilles. Cet orgue hennuyer est excellemment présenté par Marc Lombard qui explique clairement pour le non spécialiste les causes de ces sonorités savoureuses, non tempérées de l'orgue de Maroilles. C'est une nouveauté qui enchantera tous nos lecteurs.

o **C.P.E. BACH, 2 concertos pour orgue - 33/30 PHILIPS Invitation à la Musique 6537 010 st.**

Quel contraste avec le disque précédent : nous sommes ici en plein baroque «conventionnel», c'est-à-dire en pré-

sence d'une musique d'apparat dans laquelle la pompe est présente et fort différente de la solide grandeur du musicien français. L'adjonction de l'orchestre y est pour beaucoup, mais encore le type d'instrument (ici l'orgue Kleuker de la Lutherkische de Berlin) et le jeu éblouissant de Jean Guillou, dialoguant avec l'Orchestre brandebourgeois de Berlin dirigé par René Klopfenstein dans deux **Concertos en sol Majeur et Mi bémol Majeur** de Carl-Philipp-Emmanuel BACH (1714-1788). Peut-on seulement mettre en parallèle deux auteurs que nos classements actuels nous inciteraient à considérer comme appartenant à un même univers baroque, alors que presque un siècle les sépare et que leur environnement est absolument différent ? Ces deux concertos du «Bach de Berlin» illustreront parfaitement nos leçons sur cette forme.

o **MONDONVILLE, Deux grands motets - 33/30 ERATO STU 71323 stu.**

Réalisé en collaboration avec le Festival de Lille 1979, cette nouveauté ERATO présente le **Venite exultemus** (Psaume 93) et le **Dominus regnavit** (Psaume 92) pour soli, choeur et orchestre de Jean-Joseph Cassanéa de MONDONVILLE (1711-1772) dans la réalisation de Jérôme de la Gorce, avec Colette Alliot-Lugaz, Danièle Borst (sop.), Michael Goldthorpe et Jean Buclet (tén.), Philippe Huttenlocher (basse), les Ensembles vocaux Adam de la Halle d'Arras, Animat de Valenciennes, A Coeur Joie de Lille et l'Orchestre de Chambre Jean-François Paillard sous la direction de J.F. Paillard. En un temps où vient de paraitre la magnifique étude de Roberte Machard consacrée à Mondonville, sous les auspices de la Société de Musicologie du Languedoc et du Centre International de Documentation Occitane, cette nouveauté ERATO est particulièrement bienvenue. Elle illustre parfaitement un aspect du talent de ce Narbonnais qui fit carrière notamment à Lille et à Paris. Le **Dominus regnavit** date précisément de la période lilloise et a été composé en 1738, mais a connu un succès égal à celui du **Venite exultemus**, composé quatre ans plus tard pour le Concert spirituel à Paris. La musicalité et l'enthousiasme qui ont présidé à cette réalisation ne font que bien augurer de son audience auprès de nos lecteurs.

o **PHILIDOR, Le Sorcier - Coffret 3 x 33/30 ARION Chefs d'oeuvres retrouvés ARN 238027 st.**

Placé sous le label de L'année du patrimoine 1980, cette nouveauté ARION offre en première mondiale la comédie-lyrique **Le Sorcier**, deux actes sur un livret d'Antoine Poinsinet, par François-André DANICAN PHILIDOR (1726-1795). Il s'agit d'une nouvelle co-production avec la Maison de la Culture de Rennes et le Théâtre de la Ville de Rennes dont Ariane Ségal révèle à l'échelon international l'activité originale.

Cette partition, qui anime une situation dramatique banale, est extrêmement significative du rôle important joué par Philidor dans la vie musicale de son temps, et la capacité assez exceptionnelle de ses compositions dans lesquelles les progressions dramatiques, les recherches tant dans la forme que dans l'écriture sont réellement remarquables et prémonitoires. Une étincelante distribution réunit Udo Reinemann (Julien), Jean-Claude Orliac (Blaise), Peggy Bouveret (Agate), Judith Mok (Simone), Chantal Reyjal (Justine) et Bernard Boudier (Bastien) avec l'Orchestre de Rennes sous la direction de Marc Soustrot. Cette nouveauté, accompagnée de son livret avec traduction anglaise, ne peut que convenir à nos discothèques.

Jean MAILLARD

INFORMATIONS DIVERSES

o **ANNECY**
STAGE DE MUSIQUE ANCIENNE
— **DUINGT** (Lac d'Annecy) du 11 au 18 Avril 1981 Voix - Flûte à Bec - Clavecin - Basse Chiffrée - Musique de Chambre pour Musiciens de tous niveaux.
Renseignements : A.D.D.I.M.74 - 35 bis, Avenue des Romains 74000 ANNECY.

o **NANTES**
STAGE INTERNATIONAL DE GUITARE

du 1er au 12 Avril 1981 au Conservatoire de Région de Nantes, rue Gaétan Rondeau - Ile Beaulieu sous la direction de : TURIBIO SANTOS.Session animée par Yvon RIVOAL.
Renseignements : GUITARE, 11 bis, rue Maurice Sibille 44000 NANTES.

o **SAINT GERMAIN EN LAYE.**
DEUXIEME CONCOURS INTERNATIONAL DE MUSIQUE CONTEMPORAINE ET INTERPRETATION POUR PIANO - 24 - 25 - 26 Avril 1981.
(Section Professionnelle et section Amateur).
Jury sous la présidence d'**Antoine TISNE**

concours organisé par le Centre Saint Germain et l'Associationsous le patronage du Ministère de la Culture et de la Communication.
Clôture des Inscriptions 15 Avril 1981.
Renseignements : Secrétariat du Concours - Centre St-Germain. Hôtel de Ville, 15, rue de Pontoise 78100 Saint Germain en Laye.

o **TOULON 20 - 27 Mai 1981**
CONCOURS INTERNATIONAL DU FESTIVAL DE MUSIQUE - Discipline : **TROMPETTE.**

Le FESTIVAL DE MUSIQUE DE TOULON organise depuis six ans un CONCOURS INTERNATIONAL d'Instruments à Vent, dans le but de découvrir de nouveaux talents et d'encourager les jeunes interprètes, dans les différentes disciplines proposées.

En 1981, ce Concours sera réservé à la TROMPETTE.

Ouvert aux artistes de toutes nationalités, il est à souhaiter que de nombreux musiciens de talent, de pays et de traditions différents, y prennent part, contribuant ainsi à l'évolution de l'interprétation artistique dans le monde.

Le Règlement du Concours sera envoyé à chaque candidat, sur demande adressée à :
SECRETARIAT DU CONCOURS INTERNATIONAL DU FESTIVAL DE MUSIQUE DE TOULON, Palais de la Bourse, Avenue Jean Moulin. F - 83000 TOULON.

o 15ème **COLLOQUE BARTOK**

26 Juillet - 9 Août 1981
Cours : Piano, violon, Quatuor à cordes, Chef d'Orchestre **SZOMBATHELY.**

En 1981 le monde musical entier commémorera le centenaire de la naissance de Béla Bartok. Parmi les cérémonies et les manifestations célébrées à cette occasion, une place particulièrement importante revient au Colloque international Bartok, au cours duquel les participants auront la possibilité d'étudier l'interprétation authentique des œuvres de Bartok.
LIEU DU COLLOQUE . Le Colloque sera tenu à Szombathely, ville qui se trouve à la frontière autrichienne et qui est l'un des centres de la vie musicale hongroise.

Les cours auront lieu à l'Ecole secondaire de musique Béla Bartok, à l'école Normale Supérieure et au Centre Culturel et de Jeunesse de la ville. Aux cours de chefs d'orchestre, se déroulant dans la Salle « Bartok » modernisé et d'une acoustique excellente, l'Orchestre Symphonique Savaria prêtera son concours.
INSCRIPTION. L'inscription par écrit devra nous parvenir **avant le 15 mai 1981.**
INFORMATIONS : Bureau des Concours Internationaux de Musique, 1366 Budapest, Boite Postale 80, V, Vörösmarty ter. 1.

o **C.E.M.E.A. 1981**

Centres d'Entraînement aux Méthodes d'Education Active.
Stages musicaux. Chant, Danse et Activités Musicales :
du 5 au 12 Avril à TARBES (Htes-Pyrénées).
du 23 au 31 Juillet à BENOUVILLE (Calvados).
Formation musicale de base : du 11 au 22 Juillet à BENOUVILLE.
Renseignements : C.E.M.E.A., 55, rue Saint Placide 75006 PARIS.

o **C.R.D.P. GRENOBLE,** 11, Avenue Général Champon 38031 Grenoble Cedex.

Sous la responsabilité de Mme CLAISSE, Professeur d'Education Musicale. La Revue « ECHANGE » propose dans le n° 7 des articles consacrés à l'interdisciplinarité. (Français, Musique, Dessin), à la musique électro-acoustique, au Folklore Dauphinois, etc. . . Prix franco : F. 13.–.

o **STAGE DE FLUTE A BEC**

organisé par le Collectif de Musique ancienne de Paris du **11 avril** au **19 Avril 1981** à **SAINT JACUT DE LA MER.**
Renseignements : Gérard SCHARAPAU, 8, rue St-Hubert 75011 PARIS.

CONCERTS

o **CHORALE DE SEVRES** (XXXème Anniversaire de sa création) - Techniciens des Métiers de la Musique.

Concert. Le Vendredi 20 Mars à 20 h. 30. Salle Pleyel. **ORPHEE DE GLUCK.**
Avec la participation des Collèges G. Sand, G. Duhamel, P. Alviset, V. D'Indy, l'Ecole Normale d'Auteuil et la Chorale Colbert, Collège de Sèvres et l'Ensemble Vocal Albonada, des Lycées C. Bernard et La Fontaine, du Chœur F. Vellard, sous la direction de **M. FLEURANT.**
En première partie « Sur la mer » de V. D'INDY et « A la musique » de E. CHABRIER.
Direction : Claudette GAGNEPAIN et Jacqueline BOURILLON.

o **FRESNES** Samedi 21 Mars 1981 à 21 h.
Concert de clôture de la 8ème Semaine Musicale avec les Chorales Ariane, du Luxembourg, Guillaume de Machault, Arthur Honegger, Chœur d'enfants du Conservatoire de Fresnes, de l'Ecole de Musique de Grand-Couronne et de l'Orchestre Symphonique de Jeunes, de l'Union des Conservatoires du Val-de-Marne.
1ère Audition publique en France : « Le Chant des Forêts » **D. CHOSTAKOVITCH.** « Sinfonia de Préludes pour Ensemble de Cuivres, Chœurs et Orchestre de M. PINCHARD.

o **CHATOU** Vendredi 27 Mars à 21 h. à Notre-Dame de Chatou.

Chœur National (J. Grimbert) et l'Ensemble Instrumental P. Pareille. MESSIE de G.F. HAENDEL

o **MUSICA PAU**

L'Ecole Nationale de MUSIQUE présente une série de Concerts du 1er Avril au 27 Avril avec l'Orchestre des Cadets, l'Ensemble de Percussions et Saxophones de l'Ecole, l'Orchestre Régional d'Aquitaine, le Trio Vidom.
Renseignements : MUSICA PAU : 25, Bld du Recteur Jean Sarrailh 64000 PAU.

o **LOURDES** - Festival de Pâques.

Musique et Art Sacré (17 Avril - 26 Avril 1981)
Chœur d'Enfants du Conservatoire de Tarbes, Orchestre d'Etat du Palatinat Rhénan , Orféon Donostiarra de Saint-Sébastien, avec Kurt Redel et W. Szymanski. Au programme : Requiem (Fauré), Stabat Dater (Dvorak), Oratorio de Pâques (J.S. Bach), Les Saisons (Haydn), Passion selon St-Luc (Telemann), Messe en UT (Beethoven), etc. . . .
Renseignements : Bureau du Festival, Office de Tourisme 65100 LOURDES.

o **ROMANS** 14 Mai 1981.

Concert avec l'Orchestre Symphonique de l'Université de Michigan (100 exécutants) BARTOK-VERDI.

o **STRASBOURG** 28 Mars 1981

Concert des Chorales des Lycées et Collèges Koeberlé et Jean Mentel de **SELESTAT**, des Lycée et Collège Kléber de **STRASBOURG**, de la Chorale Cantabile de **STRASBOURG**, de l'Ensemble de Cuivre du Lycée Fustel de Coulange de **STRASBOURG**. Au programme : Chants variés issus du répertoire de chacune des chorales et « Musique Funèbre pour la Reine Mary (1695) de **Henry PURCELL** sous la direction de Francis Vonarb. (400 exécutants).

o **TOULON** Conservatoire Place Louis Blanc Tél. (94) 41-04-78.

A 20 h. à l'Opéra, le 17 Mars 1981. « **UNIVERSAL MUSIC ENSEMBLE** » - Musique de Tous les Temps et de Tous les Pays.

o **VICHY 17 Mai 1981**

Concert du Conservatoire de Musique. Chœurs et Orchestre : Direction André Relin et Jean Fonta : (HAENDEL et VIVALDI).

o **25.000 pianos droits et à queue livrés en France**

La Maison SCHIMMEL, Pianofortefabrik Gmbh, à Braunschweig, a effectué en novembre dernier son 500ème transport vers la France, dont chacun correspondait à environ 50 pianos droits et à queue. L'entreprise a ainsi acheminé vers la France, durant les quinze années passées près de 25.000 pianos droits et à queue.

En tant que premier producteur en Allemagne Fédérale, la Maison SCHIMMEL occupe également la première place à l'exportation de pianos droits et à queue, puisque 60 % des 11.000 instruments fabriqués cette année ont été exportés. La France est le marché étranger le plus important pour les instruments fabriqués à Braunschweig sous les marques SCHIMMEL, PLEYEL, GAVEAU et ERARD, qui, a elles quatre, constituent 56 % de tous les instruments neufs de production allemande exportés vers la France.

La bonne position sur le marché que détient la Maison SCHIMMEL dans beaucoup de pays étrangers et plus particulièrement en France, incombe en première ligne à la grande qualité technique et tonale des instruments, mais elle est dûe également à une politique de marketing très étudiée, ainsi qu'à l'adaptation continuelle des produits aux besoins du marché. Ainsi, cette maison, sise à Braunschweig, a pu réussir d'accroître chaque année les livraisons vers la France, atteignant un quote-part de 10 % sur le marché français, et cela au détriment de toute concurrence venant de l'Extrême-Orient, des pays à main-d'œuvre bon marché ou même des Etats-Unis.

o **CONCERTS GRATUITS DU MATIN AU SOIR DANS L'IMMEUBLE PLEYEL !**

Dominique JEANSON et Point d'Orgue invitent tous les amoureux de la musique à des concerts uniques en France, **avec les chaînes les plus musiciennes du monde.** Des concerts gratuits, du matin au soir, dans la Salle Point d'Orgue de l'Immeuble Pleyel.

– Le matin, de 10 h. à 12 h., sera réservé aux écoles, aux collectivités, etc...
– De midi à 19 h. 30, concerts ouverts à tous.
– Le soir, concerts exceptionnels, sur réservation.

50 places offertes dans une petite salle remarquable par son confort, son acoustique, la qualité de ses chaînes introuvables ailleurs, la possibilité d'utiliser des diapositives projetables sur écran. Lieu d'échanges et de rencontres musicales ... Les Professeurs doivent retenir cette adresse et y entraîner leurs élèves.

Pour tous renseignements : Téléphoner au 563 45-54 (16-1) ou Ecrire à Dominique JEANSON - (Point d'Orgue), Immeuble Pleyel, 252, rue du Fg St-Honoré 75008 PARIS.

o PEDAGOGIE MUSICALE EDGAR WILLEMS

Le mercredi 1er avril se déroulera dans les locaux du Centre d'animation et de loisirs de La Source (Orléans), une journée d'information sur la méthode d'éducation musicale Edgar WILLEMS, animée par Mr. Jacques Chapuis, Président de l'Association Internationale E. WILLEMS, professeur au Conservatoire de Genève, à l'IMMAL de Lyon, chargé de cours au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris.

La méthode WILLEMS propose un développement musical complet, de l'initiation aux jeunes enfants débutants, jusqu'au niveau le plus élevé, en comparaison avec le mode d'acquisition de la langue maternelle : audition, reproduction et improvisation, lecture et écriture, faisant une large part à l'improvisation et à l'expression par le mouvement.

La journée du 1er avril, destinée aux instituteurs, aux animateurs, ainsi qu'à toute autre personne intéressée, traitera particulièrement le niveau pré-solfégique, avec une présentation de la méthode pendant la matinée, et, l'après-midi, une séance d'application pratique effectuée par Monsieur Chapuis devant un groupe d'élèves.

HORAIRES : 9 h. 30 - 12 h. et 14 h. - 16 h. 30.

Prix : F. 100,–.

Renseignements et inscriptions : C.A.L. La Source, place Sainte-Beuve, 45100 ORLEANS, tél. : 63-11-97.

o VIE DE L'APEMU

CONGRES 1981 Dates : 7-10 juin 1981 (période incluant le dimanche et le lundi de Pentecôte).
Lieu : VILLAGE - VACANCES - FAMILLES 91 DOURDAN (40 km S.-O. de Paris) accueille toutes suggestions concernant le planning de ce congrès, qui sera uniquement un congrès d'information, de réflexion et de synthèse — à l'exclusion de toute activité de « recyclage », réservée à la semaine de regroupement prévue durant les vacances d'été.

Il importe de souligner que cette semaine de regroupement ne pourra avoir lieu que si un groupe de collègues « régionaux » se propose d'en assurer l'organisation matérielle, le Bureau ne pouvant assumer cette tâche depuis Paris.

Ecrire à : Marie-Chantal DABET, 65, rue La-Bruyère - 92500 Rueil-Malmaison. Tél. (1) 751 07-36.

EXAMENS ET CONCOURS

ECOLE NATIONALE LOUIS LUMIERE

«Ecole de Vaugirard »

DIRECTION ET ADMINISTRATION
8, rue Rollin 75005 PARIS. Tél. : 329 01-70

L'Ecole Nationale Louis Lumière (ex Ecole de Vaugirard) est le seul établissement dépendant du Ministère de l'Education formant les cadres supérieurs de la Photographie, de la Cinématographie **et du Son.**

L'enseignement comprend trois options accessibles aux jeunes gens et jeunes filles.

. Photographie,
. Cinématographie, option Image et **option Son.**

L'enseignement est gratuit.

— LE B.T.S. CINEMA Option « SON » —

Le titulaire du B.T.S. « Son » trouvera sa place dans :

. Les entreprises des secteurs public ou privé ayant un service de production, prise de vue et réalisation audiovisuelles et celles ayant un service de traitement du «Son» (enregistrement, report, reproduction) dont il aura la responsabilité après deux ou trois ans d'adaptation.
. Les équipes de tournage de films, en tant qu'opérateur, puis chef opérateur de prise de son.
. Les organismes dispensant, grâce à des moyens audiovisuels, formation, promotion, information, action culturelle.
. Les organismes assurant les études et le contrôle des bruits dans le cadre de la protection de l'environnement.
. Les bureaux d'étude en tant qu'ingénieur conseil en acoustique.
. Les laboratoires de recherche en acoustique.
. Les entreprises étudiant, fabriquant et diffusant les matériels et produits acoustiques et audio-fréquences.
. Les entreprises et organismes réalisant des travaux de traitement et d'isolation acoustiques.

Le technicien supérieur du « Son » devra être capable :

. D'assurer le découpage technique et la prise de son de toutes réalisations.
. D'assurer la conception, la réalisation, la mise et en place et l'entretien des matériels électro-sonores.
. De s'adapter, à partir de ses connaissances de base, à tous les matériels, matériaux et procédés de traitement du signal audio-fréquence.
. De participer à la recherche dans le domaine de l'acoustique et de l'électro-acoustique.
. De concevoir et d'assurer le traitement acoustique de tous locaux.
. De pouvoir définir, tous les procédés de réduction de bruit et d'assurer mesures et contrôles.

— CONDITIONS D'ADMISSION —

Le recrutement se fait par concours à raison de 20 places **en Son.**

Le concours est accessible aux titulaires du baccalauréat (toutes sections de préférence scientiques ou techniques) ou d'un diplôme équivalent et aux élèves des classes terminales.

Ces derniers, en cas de réussite au concours devront obligatoirement justifier de leur réussite au baccalauréat. Le cas échéant, un report d'un an leur est accordé par l'Ecole.

Les candidats étrangers sont soumis aux mêmes conditions.

Il n'ya a ni auditeurs libres, ni admission sur titre.

Inscriptions : Entre le 15 JANVIER et le 15 MARS. Une enveloppe affranchie, à l'adresse du candidat sera jointe à la demande d'imprimé.

Le concours d'entrée : Il a lieu à Paris fin Avril :

Le programme détaillé du concours est à demander à l'Ecole en joignant une enveloppe affranchie.

CONCOURS D'ENTREE 1980

- **FRANCAIS :** coeff. : 6. Durée : 4 h.

Le sujet est à distribuer avant la projection du film.

Vous ferez l'analyse de la bande son, c'est-à-dire, qu'après avoir reconnu les différents éléments sonores utilisés, vous ferez apparaître l'architecture générale de leur construction.

Vous direz ensuite quel (s) effet (s) de sens produit cette architecture de la bande son dans sa relation à l'image.

- **MOUVEMENTS VIBRATOIRES :** coeff. : 3. Durée 2 h.

I — Question de cours : Etude des interférences mécaniques à la surface libre d'un liquide (étude expérimentale et théorique).

II — Problèmes :

II - 1 — Il s'établit un système d'ondes stationnaires dans une corde horizontale de longeur L = 1,2 m recevant en l'une de ses extrémités A des vibrations sinusoïdales de fréquence f = 100 Hertz.
Entre A et l'autre extrémité, B, qui est fixe, on trouve 4 ventres dont l'amplitude des vibrations est 10 mm.
Calculer :
1) la vitesse de propagation V des ondes,
2) la vitesse maximale d'un point de la corde qui correspond à un ventre,
3) l'amplitude des vibrations du point de la corde situé à 35 cm de A.

II - 2 — Deux sources sonores identiques S1 et S2, émettant un son de fréquence 264 Hz sont placées au voisinage du milieu d'un tuyau horizontal infini à 6,15 m de distance l'une de l'autre; S1 étant à la gauche de S2. La vitesse du son dans le tuyau est de 340 ms^{-1}.
1) La source S1 est en retard de 1/8 de période sur la source S2. Déterminer l'état vibratoire en un point M du tuyau situé entre S1 et S2.
Désigner la longueur S1M par x. Discuter en fonction de x.
2) La fréquence de S2 est maintenant légèrement supérieure à celle de S1 de façon que S2 exécute dans l'intervalle de 30 secondes une vibration de plus que S1.
Le système d'ondes stationnaires entre S1 et S2 se déplace. Pourquoi ? Dans quel sens et à quelle vitesse ?

- **PHYSIQUE**
1 - OPTIQUE - Coëff. : 2 Durée totale de l'épreuve de physique : 4 h.

1 - On envoie sur une lentille divergente, parallèlement à son axe principal un faisceau lumineux cylindrique de 10 mm de diamètre. On constate que l'intersection du faisceau émergent par un écran plan, perpendiculaire à l'axe et situé à 100 cm de la lentille est un disque de 30 mm de diamètre.
a) déduire la distance focale de la lentille,
b) on remplace l'écran par une lentille sphérique telle que le faisceau est à nouveau cylindrique après traversée de cette deuxième lentille. On demande la nature et la distance focale de celle-ci.

2 - Quelle est la distance focale d'une lentille convergente qui donne du soleil une image de 50 mm de diamètre ? Distance Terre Soleil = 23.400 rayons terrestres. Rayon du soleil = 109 rayons de la Terre.

3 - Une lentille plan convexe est argentée sur sa face plane. Son indice de réfraction est n = 1,5 et le rayon de courbure de la face courbe est R = 50 cm.
Un objet A se trouve sur l'axe optique du système à 100 mm. Où se trouve son image ?

- **ELECTRICITE** - Coëff. 5

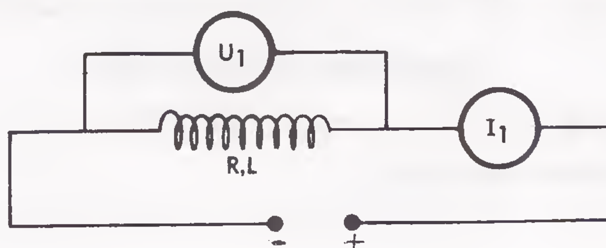
I/ Un générateur de tension sinusoïdale de f.e.m $u = U \sin \omega t$ fait circuler dans un récepteur un courant $i = I \sin (\omega t - \varnothing)$

1°) Définir et déterminer l'expression de la puissance moyenne absorbée par le récepteur pendant un nombre entier de périodes.

2°) Le facteur de puissance d'un circuit, définition, conséquences sur une installation électrique.

II/ On effectue la mesure de la résistance R et de l'inductance L d'une bobine à partir des montages suivants :

a) figure 1



La bobine est alimentée en courant continu, en série avec un ampèremètre de résistance interne $r_0 = 1$ ohms

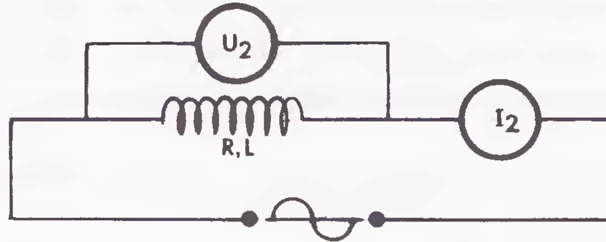
Le voltmètre de résistance interne $R_0 = 1000$ ohms est connecté directement aux bornes de la bobine.

On mesure :

$I_1 = 0,18$ A

$U_1 = 16,5$ V

b) figure 2



La bobine est alimentée en courant alternatif sinusoïdal de fréquence 50 Hertz.
On ne tient pas compte de l'influence de la résistance interne des appareils de mesure considérés comme parfaits.

On note :

courant efficace $I_2 = 0,22$ A

tension efficace $U_2 = 26$ V

Calculer :

1o) La résistance R de la bobine

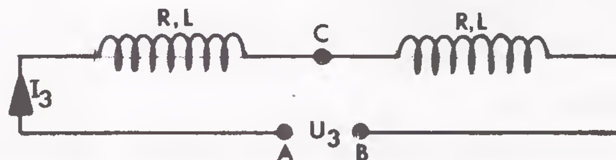
2o) Son impédance Z à 50 Hertz

3o) Son facteur de puissance

4o) Le déphasage Ø entre le courant I_2 et la tension U_2

5o) L'inductance L de la bobine

Deux bobines identiques à la précédente sont montées en série aux bornes A et B d'une source de tension sinusoïdale de force électromotrice efficace $U_3 = 25$ volts et de fréquence 50 Hertz selon la figure 3 ci-dessous



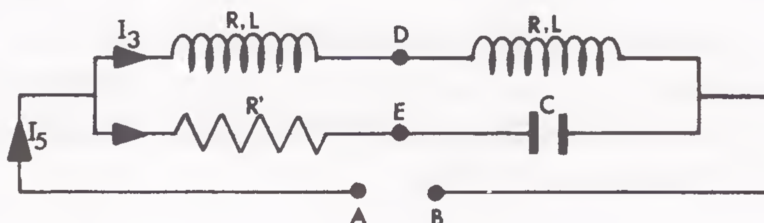
6o) Avec la représentation de Fresnel, tracer les vecteurs représentant l'intensité du courant et les différences de potentiel entre les points A et C, C et B, A et B.

7o) Calculer l'intensité efficace du courant I_3 parcourant les deux bobines.

8o) Valeur du déphasage entre I_3 et U_3 ?

9o) Etablir les équations donnant les valeurs instantanées U_3 de la tension entre A et B et I_3 de l'intensité du courant dans le circuit.

On connecte en parallèle sur le montage précédent un circuit R C série selon la figure 4 ci-dessous

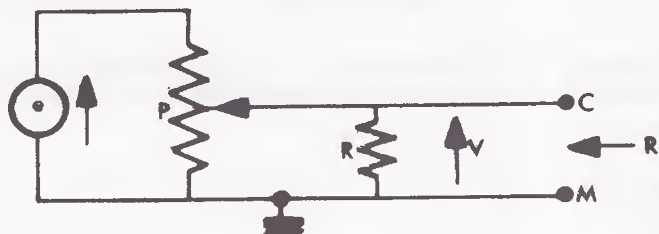


10°) Construire le graphique de Fresnel, tracer le vecteur représentant la différence de potentiel U_{DE} entre les points D et E.

11°) Montrer que la tension U_{DE} est indépendante de la résistance R'. Quelle est la valeur de cette tension ?

12°) Sachant que C = 30 μF, quelle valeur doit-on donner à la résistance R' pour que l'ensemble du circuit se comporte comme une résistance pure, c'est-à-dire pour obtenir I_5 en phase avec U_{AB} ?

III/ Une charge R est connectée aux bornes d'une source de tension = par l'intermédiaire d'un potentiomètre P selon le schéma suivant :



La résistance totale du potentiomètre P est choisie égale à la résistance de charge R.

On appelle α R la fraction de la résistance du potentiomètre se trouvant entre le curseur et la masse M.

α varie en fonction de la position du curseur entre 0 et I.

1°) Donner l'expression de la fonction de transfert en tension $T = \frac{v}{e} = f(\alpha)$ et indiquer l'allure de la courbe $T = f(\alpha)$

2°) Quelle est la valeur de α pour une atténuation de – 6 dB de v par rapport à e ?

(Rappel : N (dB) = $20 \log \frac{v}{e}$)

3°) En remplaçant la source de tension e par un court-circuit, donner l'expression de la résistance interne Ri = f (R, α) de l'ensemble vue des bornes de sortie CM.

4°) Etudier et représenter la fonction Ri = f (α)

- **MATHEMATIQUES** - Coëff. : 6 Durée : 3 h.

I – A/ - Soit α un nombre égal réel strictement supérieur à – 1 et x un élément quelconque de $[\alpha, +\infty[$

Calculer $\int_{\alpha}^{x} \frac{1 - t}{1 + t} dt$ (on montrera qu'il existe deux nombres réels a et b tels que

$$\forall t \in \mathbb{R} - \{-1\} \qquad \frac{1 - t}{1 + t} = a + \frac{b}{1 + t}$$

B/ - m étant un paramètre réel, soit f_m la fonction numérique de la variable réelle x définie par

$f_m(x) = m - x + \text{Log}\left[(x + 1)^2\right]$

1°) Donner l'ensemble de définition de f_m. Etudier les variations f_m (on précise que $\lim\limits_{+\infty} \frac{\text{Log}(x+1)}{x} = 0$)

2°) On pose m = 1. Calculer $f_1(x)$ et $f'_1(x)$ pour les valeurs suivantes de x : -2 ; $-\frac{3}{2}$; 0 ; 1 et 5

Tracer la courbe représentative (C_1) de f_1 dans un plan (P) muni d'un repère orthonormé $(o ; \vec{i}, \vec{j})$ (unité de longeur = 1 cm) ainsi que les tangentes à cette courbe aux points d'abcisses – 2 et 0.

On donne Log ≃ 0,693 et Log 3 ≃ 1,099.

3°) A l'aide de l'étude précédente

a) montrer que l'équation $f_1 (x) = 0$ admet dans R trois solutions dont on précisera le signe ;

b) déterminer l'ensemble des valeurs de m pour lesquelles l'équation $f_m (x) = 0$ admet dans $R - \{-1\}$ une solution unique.

II – 1°) Démontrer que pour tout entier naturel supérieur à 1, $1 + i + i^2 + \ldots + i^{n-1} = \frac{1 - i^n}{1 - i}$

2°) On pose $a_n = 1 + i + i^2 + \ldots + i^{n-1}$

Déterminer suivant les valeurs de n la forme trigonométrique de a_n

3°) Soit s_n l'application du plan P dans lui-même qui à tout point M d'affixe z, associe le point M' d'affixe $f_n (z)$ tel que $f_n (z) : z \longmapsto a_n z + 1$

(le plan P étant muni d'un repère orthonormé $(o ; \vec{e_1} ; \vec{e_2})$

caractériser l'application S_n suivant les valeurs de n.

A/ 1°) Un lapin saute, toujours dans le même sens, sur une piste divisée en cases. Chaque saut lui permet de franchir soit une case, soit deux cases (c'est-à-dire chaque saut le porte dans la case suivante ou dans la case immédiatement après. Il se trouve au départ dans la case n° 1. Désignons par u_n le nombre de façons d'arriver à la $n^{ième}$ case.

On pose $u_1 = 1$

Déterminer u_2 ; u_3 ; u_4 ; u_5.

Exprimer u_n, pour $n > 2$ en fonction de u_{n-1} et de u_{n-2}

2°)

a) Vérifier que $\sum_{i=1}^{n} u_i = u_{n+2} - 1$

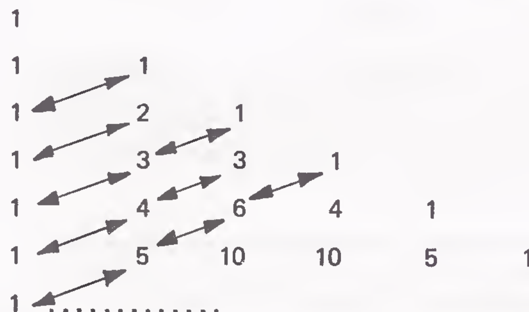
b) Calculer $\sum_{i=1}^{n} u_{2i} - 1$; $\sum_{i=1}^{n} u_{2i}$; et $\sum_{i=1}^{n} u_i^2$

c) Montrer que, pour $n \geqslant 1$,

$$\forall m \in N \quad u_{n+m} = u_{n-1} \; u_m + u_n \; u_{m+1}.$$

En déduire que $u_{2n} = u^2_{n+1} - u^2_{n-1}$

3°) On considère le triangle de Pascal.



a) Montrer que la somme S_n des nombres d'une « ligne oblique » du triangle de Pascal est un terme de la suite (u) définie en 1°)
La troisième ligne oblique est celle qui passe par $C_2^0 = 1$ et

$C_1^1 = 1$. La quatrième ligne est celle qui passe par $C_3^0 = 1$ et

$C_2^1 = 2$. La cinquième ligne est celle qui passe par $C_4^0 = 1$ et

$C_3^1 = 3$. et $C_2^2 = 1$. La $n^{ième}$ ligne est celle qui passe par C^0_{n-1}, C^1_{n-2}, C^2_{n-3}

etc (voir figure).

b) En déduire la somme de tous les coefficients binomiaux situés au dessus de la $n^{ième}$ ligne oblique (y compris cette dernière).

B/ Les suites de Fibonacci sont des suites récurrentes définies par la relation suivante $\forall n > 2$;

$u_n = u_{n-1} + u_{n-2}$ et par la donnée des deux premiers termes u_1 et u_2.

On désigne par F l'ensemble des suites de Fibonacci.

1°) Montrer que F possède, pour l'addition des suites numériques et la multiplication par un réel, la structure d'espace vectoriel.

2°) Trouver deux suites géométriques (v) et (w) de premier terme 1, de raison α et β non nulles $(\alpha < \beta)$ qui appartiennent à F.

Etablir que le couple $[(v) \;,\; (w)]$ est une base de l'espace vectoriel F.

3°) Quelles sont les coordonnées, dans la base $[(v) \;,\; (w)]$ de la suite (u) définie en (A), 1° question ?

En déduire pour tout $n \in N^*$ l'expression de u_n en fonction de n.

EDITIONS HENRY LEMOINE

17, rue Pigalle - **75009 PARIS** - 874.09.25

EXTRAIT DU CATALOGUE GENERAL

COLLECTION

" INITIATION A L'ORCHESTRE "

C. VOIRPY et M. FLEURANT

Sélection d'œuvres variées de toutes les époques destinées à diverses formations instrumentales scolaires

*	1.	**BEETHOVEN**	2 Hymnes.
	2.	**J.-S. BACH**	Petite suite sur un choral.
*	3.	**C. GERVAISE**	Danceries du XVIe siècle.
	4.	**Anonyme et A. de MONDEJAR**	2 pièces du XVe siègle.
	5.	**A. GABRIELI**	Ricercare.
	6.	**TROIS FRANCAIS EN AMERIQUE**	
		a) **M. THIRIET** : Plantation song. b) **J. WIENER** : Spiritual. c) **M. JACOB** : Blues.	
*	7.	**G.-F. HAENDEL**	Chœurs et marche, extraits de Judas Macchabée.
	8.	**R. SCHUMANN**	Petite suite No 1 (d'après l'Album à la Jeunesse).
	9.	**J.-B. LULLY**	Suite de ballet de l'Amour malade.
	10.	**CHARLES-HENRY**	Jazz suite No 1 (3pièces extraites de 3 + 3).
	11.	**C. WEBER**	2 pièces (d'après des œuvres pour piano à 4 mains).
	12.	**H. TOMASI**	Menuet.
	13.	**F. COUPERIN**	Les Folies françaises ou «Les Dominos». 1ère Suite Nos 1 à 6.
	14.	**J.-S. BACH**	Choral No 31 «Erscheinen ist der herrlich Tag» (Orgelbüchlein).
*	15.	**J. ABSIL**	2 Petites polyphonies. 1ère Dans la plaine. 2e La Foire de Lyon.
*	16.	**R. PLANEL**	Chanson de route.
	17.	**S. SCHEIDT**	3 Symphonies.
	18.	**F. COUPERIN**	Les Folies françaises, 2e suite.
	19.	**F. ZIBERLIN** **J. CLERGUE**	Petite gavotte Danse rustique } Deux danses.
	20.	**MENDELSSOHN**	Barcarolle en sol mineur.
	21.	**GRIEG**	2 Pièces lyriques. (Valse. Mélodie norvégienne).
	22.	**CHARLES-HENRY**	Jazz suite No 2 (3 Pièces extraites de 3 + 3).
	23.	**F. LISZT**	L'Arbre de Noël No 1 (Vieux Noël. Marche des rois Mages).
	24.	P. VELLONES	Une aventure de Babar (Suite No 1)
	25.	P. VELLONES	Une aventure de Babar (Suite No 2)
	26.	SCHUBERT	Deux marches militaires, Op. 51 (orchestration pour ensemble d'instruments à vent)

* Partition de chœur vendue en supplément.

Chaque numéro comprend :

A) **Une partie conductrice** détaillée donnant toutes les colutions possibles avec piano, cordes, bois, cuivres, flûtes à bec, guitare, etc. (suivant les œuvres) accompagnée d'une dizaine de parties correspondant aux instruments les plus courants. Les mentions «d'à défaut» étant clairement indiquées sur la partie conductrice et sur les parties instrumentales, un instrument peut être remplacé par un autre sans aucune difficulté.

B) **Des parties supplémentaires** pour les grandes formations, ou les instruments moins fréquemment employés, Ces parties vendues séparément servent à compléter les instruments essentils encartés dans chaque partie conductrice.

NOTA. — Chaque numéro comprend une partie conductrice et un exemplaire de chaque partie instrumentale essentielle. Les parties supplémentaires sont vendues séparément au prix de : 3.65.